

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

Oscuridad y exilio interior en la obra de Rafael Alberti

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Marina Casado Hernández

DIRECTOR

José Ignacio Díez Fernández

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología II



**OSCURIDAD Y EXILIO INTERIOR
EN LA OBRA DE RAFAEL ALBERTI**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Marina Casado Hernández

DIRECTOR:

José Ignacio Díez Fernández

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS:

Al profesor José Ignacio Díez Fernández, por su interés en mi proyecto y por su orientación. A mi familia, por su apoyo incondicional.

Dedico esta tesis a la memoria de Rafael Alberti, para liberarlo del oscuro subsuelo en que la crítica actual parece haberlo sumido.

“No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo encerrado. Su canto asciende a más profundo cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres.”

(Rafael Alberti, Baladas y canciones del Paraná).

ÍNDICE

RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUCCIÓN	8
1. LA OSCURIDAD COMO INICIO DE LA ACTIVIDAD POÉTICA	14
1.1. Religión y Paraíso invertido: la presencia opresora de los jesuitas en la primera infancia	14
1.2. Traslado a Madrid: El Puerto de Santa María como primer paraíso perdido	26
1.3. La muerte del padre y el surgimiento del Alberti poeta	31
1.4. Enfermedad y primera crisis existencial: la formación de la personalidad poética.....	37
1.5. Marinero en tierra y el exilio interior	43
1.6. El alba del alhelí: ecos de la mar, drama y oscurantismo religioso en la Alta Andalucía	50
2. INMERSIÓN EN LA OSCURIDAD Y ANTICLERICALISMO: LA DEGRADACIÓN DE LO SAGRADO	56
2. 1. Cal y canto: banalización de los elementos sagrados y melancolía latente.....	56
2.2. Segunda crisis existencial y aproximación al surrealismo	69
2.3. Sobre los ángeles: la pérdida del Paraíso y la infructuosa búsqueda de la esperanza	80
2.4. El patetismo triste de Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos	95
2.5. Sermones y moradas: adentramiento en el Infierno y culminación de la etapa de oscuridad	107
2.6. El auto sacramental El hombre deshabitado: una reflexión sobre la libertad humana y la crueldad de Dios. Lo “deshabitado” o incompleto como consecuencia del exilio interior ...	121
3. EL ALUMBRAMIENTO IDEOLÓGICO: COMPROMISO CON LA CAUSA OBRERA Y ACENTUACIÓN DEL ANTICLERICALISMO	137
3.1. El compromiso social, político y sentimental como escapatoria de la crisis.....	137
3.2. Con los zapatos puestos tengo que morir: un puente entre el superrealismo y la poesía de compromiso.....	142
3.3. Fermín Galán: el comienzo de un teatro anticlerical. La provocación de la Virgen armada	148

3.4. La imagen satírica de la Iglesia en la poesía escrita durante la República	153
3.5. De un momento a otro: aplacar la oscuridad con la luz de la Revolución	161
4. EXILIO Y RETORNO A ESPAÑA: LUCES Y SOMBRAS Y LA PÉRDIDA DEFINITIVA DEL PARAÍSO	176
4.1. Desorientación en los primeros meses de exilio parisino. América: un nuevo paraíso se erige como promesa	176
4.2. Entre el clavel y la espada: la agonía del exilio y España en el recuerdo	182
4.3. Pleamar: el desarrollo de la tercera crisis existencial y el mar como vínculo con la infancia.....	194
4.4. Signos del día y Coplas de Juan Panadero. Las tinieblas de la España franquista frente a la luz de los opositores al Régimen	209
4.5. Retornos de lo vivo lejano: la evasión imaginaria del exilio	222
4.6. Poemas de Punta del Este y Ora marítima: la idealización de Madrid y de Cádiz, paraísos perdidos, y su reconstrucción fuera de España.....	233
4.7. Baladas y canciones del Paraná y Abierto a todas horas. Tristeza y espera en el exilio. La pérdida progresiva de la identidad del poeta	238
4.8. De Canciones del alto valle del Aniene a Nuevas coplas de Juan Panadero. Las últimas tristezas del exilio y la ilusión cumplida del regreso.....	250
4.9. Desprecio y maravilla y Fustigada luz: el compromiso con la Historia y la batalla contra la oscuridad. El arte como alumbramiento	260
4.10. Versos sueltos de cada día y la constatación de la definitiva pérdida del Paraíso. La última crisis existencial	271
4.11. Los hijos del drago: la desilusión y la invasión determinante del pasado	282
5.12. La última luz: Canciones para Altair.....	290
CONCLUSIONES	293
BIBLIOGRAFÍA.....	300
OBRAS DE RAFAEL ALBERTI.....	300
ESTUDIOS SOBRE RAFAEL ALBERTI	300
OTRA BIBLIOGRAFÍA.....	305

RESUMEN

Rafael Alberti, miembro de la Generación del 27, es autor de una dilatada obra en la que la luz y su opuesto, la sombra, juegan un papel determinante. La oscuridad es, precisamente, el eje que sostiene toda su poética, junto a una esperanza constante de escapar hacia la luz. Dicha oscuridad se combina con un sempiterno sentimiento de desarraigo hacia el presente que el propio autor definió como “la nostalgia inseparable”. Alberti fue uno de los muchos intelectuales españoles que sufrieron el exilio tras la derrota de la II República en la Guerra Civil. Desde que salió de España, la patria abandonada se convirtió en el Paraíso perdido que evocaba constantemente. Pero el sentimiento de exilio ya existía antes de abandonar España, cuando ese Paraíso se identificaba con su pueblo natal, que dejó en la adolescencia para trasladarse a Madrid. Y cuando regresó a España al morir Franco, serían las tierras de su exilio las que adquirirían tintes paradisíacos. Porque, en realidad, los sucesivos paraísos perdidos y añorados no son espaciales, sino temporales. Alberti es incapaz de arraigarse a su presente, en el cual no encuentra su identidad. Esta tesis constituye una revisión de su obra poética y teatral desde el enfoque de la oscuridad y del sentimiento de exilio interior, llegando a demostrarse que los momentos álgidos de ésta coinciden con las crisis personales que experimentó a lo largo de su vida. Es decir, que la obra parte de la oscuridad y se sostiene en la nostalgia. Es la respuesta a la imposibilidad de regresar a un pasado definitivamente perdido.

ABSTRACT

Rafael Alberti, member of the Spanish Generation of '27, has an extensive work in which light and its opposite, shadow, play a decisive role. Darkness is precisely the backbone holding all his poetry, with a constant hope of escaping into the light. This darkness is combined with an everlasting feeling of rootlessness into the present that the author defined as "the inseparable nostalgia". Alberti was one of many Spanish intellectuals who suffered exile after the defeat of the Second Republic in the Civil War. After leaving Spain, the country became lost Paradise, constantly evoked. But the feeling of exiled already existed before leaving Spain, when that Paradise was identified with his hometown, that he left in his adolescence to move to Madrid. And when dictator Franco died and Alberti returned to Spain, the lands of exile acquired heavenly dyes in his literature, because successive lost and missed heavens are not space, but time. Alberti is unable to take hold at his present, where he doesn't find his identity. This thesis is a review of his poetry and theater plays from the approach of darkness and the feeling of inner exile, with the pretenses of proving that the highlights of his literary career coincide with the personal crises experienced throughout his life. So his work is born of darkness and held in nostalgia. It is the answer to the impossibility of returning to a past lost forever.

INTRODUCCIÓN

En la historia de la crítica literaria, las modas siempre han constituido un factor esencial a la hora de valorar de una forma u otra una determinada obra o autor. En muchas ocasiones, las modas determinan su vigencia y los revitalizan o, por el contrario, los entierran en el olvido.

En el caso concreto de Rafael Alberti (1902-1999), su vigencia ha ido decayendo en España desde el final de la década de los setenta y la de los ochenta, cuando la crítica le dedicó una mayor atención. El poeta, que había apoyado al bando republicano durante la Guerra Civil, regresó a España en 1977, tras cuarenta años de exilio en Francia, Argentina e Italia, e inmediatamente pasó a convertirse en un personaje público por lo que representaba y por el momento histórico en el que se produjo su regreso. La muerte del dictador Francisco Franco en 1975 había posibilitado su regreso y el de tantos otros intelectuales exiliados tras la derrota de la II República en la Guerra Civil. Alberti era contemplado por la sociedad española como un símbolo de libertad y de democracia, además de ser uno de los miembros más célebres de la llamada Generación del 27, desarrollada en la que se conoce como Edad de Plata de la cultura española. De esta forma, su retorno supuso su inmersión inmediata en un torbellino de actos públicos de carácter literario y político, porque también estaba ligado al Partido Comunista de España, logrando incluso obtener un escaño de diputado por Cádiz en 1977, cargo al que renunció ese mismo año.

Se valoraba mucho, en esa España de la Transición, su faceta de poeta revolucionario: una más de entre todas las que poseía, porque una de las virtudes de Alberti como escritor ha sido su fascinante capacidad de tocar todos los palos en literatura: internarse por distintos estilos, técnicas, géneros. España acababa de salir de una dictadura y estaba hambrienta de revolución, de expresar todo aquello que había tenido que callar durante los cuarenta años de régimen franquista. La poesía social y política de Alberti dio respuesta, entonces, a todos aquellos anhelos.

A medida que fue asentándose la democracia en España y superándose la Transición, la literatura revolucionaria de Alberti, que había sido la más visible, fue abandonando su vigencia: un proceso que se aceleró a partir del siglo XXI, contribuyendo a este creciente olvido la muerte del propio poeta, acaecida en 1999. Su “politización” fue resultando cada vez más un perjuicio que un beneficio para su

memoria, quedando relegado a un público muy concreto. Las modas comenzaban ya a encumbrar a otros poetas de la Generación del 27 que habían gozado hasta entonces de una escasa vigencia, como Luis Cernuda o Vicente Aleixandre.

Hoy en día, Rafael Alberti es un poeta muy abandonado por la crítica y cuenta con numerosos detractores, los cuales enjuician casi siempre su faceta política. Un ejemplo reciente podría ser el escritor Andrés Trapiello, que en su famosa obra *Las armas y las letras* arremete contra el poeta, poniendo en duda su talento y acusándolo, sin pruebas ni testimonios de ninguna clase, de haber firmado sentencias de muerte durante la Guerra Civil. Aunque insolentes y desprovistas de veracidad, afirmaciones como estas contribuyen a denostar la figura de Alberti y a eclipsar su faceta poética.

Las consecuencias se hacen notar: el grueso de los estudios sobre la obra albertiana data de las décadas de los setenta y los ochenta, y en los noventa todavía aparecieron algunos trabajos, aunque cada vez menos. El centenario del nacimiento del poeta en 2002 revitalizó momentáneamente el interés de la crítica en su obra, manifestándose, durante los años siguientes, en algunos congresos y publicaciones, como la recopilación de artículos coordinada en 2003 por Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, de la Universidad de Cádiz, que analiza libro a libro su obra; el Congreso Internacional *Rafael Alberti y su tiempo*, celebrado en la Universidad de Córdoba en el mismo año, y la edición de las *Obras completas* en Seix Barral al cuidado de Gonzalo Santonja, que también coordinó, por entonces, un congreso en la Universidad Complutense de Madrid titulado *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*.

Superado este nuevo y efímero brote de interés por la literatura albertiana, la atención de la crítica fue decayendo de nuevo, hasta llegar a la situación actual. El objetivo general de la presente tesis es el de reivindicar la faceta literaria de Rafael Alberti y su valor como escritor esencial del siglo XX, un siglo que ha vivido casi en su totalidad. Todavía queda, al hablar de Alberti, el prejuicio —que tiene su origen en la Transición— de que es solo un poeta político. Se hace necesario, por tanto, que las nuevas generaciones de investigadores ofrezcan distintos enfoques de su obra para mostrar la verdadera riqueza de estilos, técnicas y caminos que en ella prevalece.

El enfoque concreto que aborda la presente tesis es el de desmitificar la figura de Alberti como escritor ligero —“frívolo”, para sus detractores—, alegre y luminoso: una visión a la que ha contribuido el carácter afable y extrovertido que mostró el poeta

durante toda su vida y que incluso convenció a sus compañeros de generación, como Dámaso Alonso, que en su artículo de 1963 “Rafael entre su arboleda” esboza la siguiente opinión sobre él:

Sus versos y su juventud chispeante, llena de gracia, con un vivir como de cristal claro, como purificado o arcangelizado. No le conocíamos pasión sombría ni problema angustiador. Recibía la vida como era. Con sus pequeñas distracciones y sus pequeños problemas que había que resolver, que se iban resolviendo. Cuando se nos mostraba preocupado, él mismo nos desvanecía su preocupación mezclándola o terminándola con mucha risa y bromas (Alonso, 1984: 27).

La opinión de Dámaso contrasta con la de Pedro Salinas, que afirma que “En su mejor Rafael es Rafael el atormentado” (Salinas, 1988: 4). Esta doble visión se debe a que la actitud risueña y despreocupada que mostraba Alberti no mostraba, en modo alguno, sus tormentas íntimas, que quedaron reflejadas en su obra. Su caso resulta, de algún modo, similar al de Federico García Lorca, del que opina Vicente Aleixandre: “Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho, cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo” (Gibson, 2009: 15). Estas palabras de Aleixandre sobre Lorca podrían aplicarse perfectamente a Alberti, que no manifestaba más que en su literatura el inmenso torrente de emociones que lo atravesaba.

Hay dos rasgos esenciales que caracterizan la obra de Rafael Alberti, no siempre valorados lo suficiente por la crítica: la presencia constante de la oscuridad –y de la luz, como su elemento opuesto– y el exilio interior que padeció desde mucho antes de sufrir el exilio político: estas dos características conducen a una inalterable presencia de la nostalgia a lo largo de toda su producción literaria; lo perfilan como un constante desterrado de sucesivos paraísos que no poseen una realidad geográfica, sino temporal. A esta tristeza profunda se une, sin embargo, una indiscutible vitalidad que lo empuja a no perder del todo la esperanza en ningún momento de su vida, por oscuro que este se presente. Alberti busca continuamente esa esperanza, junto a su propia identidad, que se disipa. La dualidad entre luces y sombras, esperanza y desolación, la explica muy acertadamente el poeta José Bergamín, íntimo amigo de Alberti:

El canto de ese andaluz muro encalado que Alberti levanta en su poesía, corta en dos mitades el mundo: este mundo y el otro; este mundo, el del pensamiento, el de la poesía:

mundo aparte y a partes de razón y pasión iguales. Doble juego. Separación perfecta. (Sombra y sol). Pared de cal y canto. Porque lo que hay a los dos lados del muro simultáneamente, no lo ve más que Dios (Bergamín, 1974: 130).

En la presente tesis, se realizará una revisión de la obra poética albertiana desde el enfoque de la presencia de la oscuridad y el sentimiento de exilio interior. Para ello, el estudio se ha dividido en cuatro capítulos. Los tres primeros corresponden a las tres primeras etapas literarias del autor: neopopularismo, aproximación al surrealismo y poesía social y política. El cuarto capítulo, más extenso, desarrolla principalmente el sentimiento de exilio que cobra fuerza desde que, en 1938, al final de la Guerra Civil, el poeta debe salir de España. A partir de ese instante, la evocación de su patria abandonada se convertirá en el eje de su poética, en aquello que la dotará de sentido: España como un paraíso perdido y la dicha como sentimiento dependiente del regreso. Pero en este cuarto capítulo también se contempla el fracaso de dicho sueño: el poeta descubre, al volver a su patria, que España no se corresponde con aquel Paraíso evocado, y encuentra una ausencia de asidero real al que aferrarse: siente disiparse su identidad.

En realidad, cada una de las cuatro crisis existenciales que se irán analizando a lo largo de este trabajo son, verdaderamente, crisis de identidad: desde el fin de la infancia, el poeta se siente un eterno exiliado, un inadaptable a la realidad que debe alimentarse del pasado, de la imaginación, para sobrevivir. Durante toda su vida, busca cumplir un papel definido y útil en el mundo, sensación que solo experimenta de verdad en una época determinada: durante la II República y la Guerra Civil, cuando pone su literatura al servicio de la causa obrera y ve fortalecida su identidad. Esto se desarrolla en el tercer capítulo de la tesis, el único de los cuatro donde no se analiza alguna de las crisis albertianas que constituyeron el motor de su poética.

Esta inadaptación a la realidad coincide estrechamente con los brochetazos de oscuridad presentes en la obra albertiana, que suelen invadir un presente insatisfactorio, mientras que la luz la utiliza el poeta para representar los espacios idealizados de la memoria. Una dualidad que muestra la otra faceta artística de Alberti, iniciada en la adolescencia: la de pintor. A lo largo de su obra, el uso de los colores y de la propia luz para ilustrar la actitud del mundo externo hacia sí y sus emociones más hondas constituye uno de los rasgos más característicos del escritor.

Aunque la tesis está centrada principalmente en la obra poética, el análisis se extenderá también a una pequeña parte de su producción teatral, la que resulta oportuna desde la perspectiva estudiada. En Alberti, poesía y teatro van de la mano, complementándose y componiendo un sentido conceptual. Así ocurre, por ejemplo, con *El hombre deshabitado*, el original auto sacramental estrenado en 1931 que sintetiza y completa el argumento de dos de las obras más importantes de ese período: *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Más adelante, la obra *De un momento a otro* cumple idéntica función con el poemario homónimo escrito durante la Guerra Civil española.

Se seguirá un orden cronológico respecto a la escritura de los libros, aunque teniendo en cuenta que, dado el carácter extremadamente prolífico de Alberti, trabajó en numerosas obras de forma simultánea; por lo que en ocasiones se ha debido optar por criterios de adaptación a los diferentes temas estudiados, a la hora de abarcar obras escritas en el mismo período.

El estudio se apoya en las memorias del poeta, tituladas *La arboleda perdida*, que constituyen el documento biográfico más completo de Alberti. No obstante, no debe dejar de tenerse en cuenta que se trata de un texto autobiográfico, con todo el grado de subjetividad que ello conlleva.

Existen dos ediciones de la poesía completa de Alberti. Una es la publicada por Aguilar en 1988 bajo la coordinación de Luis García Montero, dividida en tres volúmenes. En un principio, estaba proyectada para formar parte de una obra completa del autor, pero solo se llegaron a publicar los tres tomos de poesía. El criterio seguido por García Montero fue el del propio Alberti, que todavía vivía y prefirió, en algunos libros, no tener en cuenta las primeras ediciones y reordenar el contenido según nuevas preferencias. Este criterio se refleja, especialmente, en determinadas obras, como es el caso de *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí*.

La segunda edición de la poesía completa de Alberti pertenece a una colección de la obra completa del autor editada en 2003 por Seix Barral y dirigida por Gonzalo Santonja. Dicha colección se compone de cuatro volúmenes de poesía (PC I, PC II, PC III y PC IV), dos de teatro (TC I y TC II) y dos de prosa (PRC I y PRC II). El criterio de Santonja fue el de respetar las ediciones originales en la medida de lo posible, con el objetivo de ser fiel a cada etapa de la poesía albertiana y a las decisiones que tomó el autor en cada momento.

En la presente tesis, se ha utilizado principalmente la edición de Seix Barral, referenciada con las abreviaturas citadas en el párrafo anterior. De forma ocasional, se ha usado la *Obra completa* publicada por Aguilar en 1988 bajo la coordinación de Luis García Montero, para determinados textos suprimidos en la edición posterior, pero que resultan relevantes para este estudio. En determinadas obras, como *Canciones del alto valle del Aniene*, la edición de Seix Barral separa las composiciones en prosa de las poéticas. En la presente tesis, resulta más útil analizar las prosas junto a los poemas por el enfoque temporal que se está utilizando.

Todo ello para demostrar que Alberti fue mucho más que el poeta revolucionario y luminoso cuya imagen prevalece a día de hoy. Tras su luz, se escondían inmensos bancos de tiniebla y de desarraigo que permanecen reflejados en su obra.

1. LA OSCURIDAD COMO INICIO DE LA ACTIVIDAD POÉTICA

1.1. Religión y Paraíso invertido: la presencia opresora de los jesuitas en la primera infancia

La religión constituye un elemento primordial en la obra de Rafael Alberti. Contemplada casi siempre desde el rechazo o la crítica, un análisis más exhaustivo permite apreciar un cierto respeto que a veces alcanza el grado de temor: un temor hondo y arraigado que tiene su origen en la infancia. El sentimiento de Alberti hacia la religión no es de indiferencia o indolencia: le concede gran importancia; de hecho, su obra queda articulada sobre un profundo anticlericalismo.

En su propia biografía, la religión estuvo muy presente desde los primeros años de vida. Las memorias albertianas *La arboleda perdida* pueden considerarse el testimonio más claro de esta presencia opresora inicial. Más allá de sus menores o mayores inexactitudes, Alberti refleja los sentimientos primeros que despertó en él la religión, concebida desde el punto de vista de su familia y, sobre todo, de los profesores jesuitas del colegio del que fue alumno.

Rafael Alberti Merello nació el 16 de diciembre de 1902 en el gaditano pueblo de El Puerto de Santa María, en el seno de una familia de poderosos bodegueros proveedores de las cortes europeas venidos a menos. Fue el menor de los varones de seis hijos: después de él, nació su hermana pequeña, Josefa, a la que llamaba “Pipi”. En sus memorias, Alberti cuenta que, cuando él era niño, la época de esplendor de su familia ya había pasado, y constantemente escuchaba evocaciones, por parte de sus familiares, de tiempos de antaño en los que ellos se constituían, prácticamente, como las personas más poderosas del pueblo. De sus abuelos, ambos de origen italiano, dice Alberti: “Habían sido cosecheros de vinos, grandes burgueses, propietarios de viñas y bodegas, católicos hasta la más estafalaria locura y la más violenta tiranía” (PRC II: 12). “Locura” y “tiranía”: dos términos que quedan asociados a la religiosidad desde un primer momento y que Alberti encuentra ya presentes en su familia dos generaciones antes de su nacimiento. El padre, Vicente Alberti, trabajaba como exportador y representante de vinos de Osborne, una importante casa de vinos del Puerto, y pasaba

muy poco tiempo al lado de su familia debido a sus constantes viajes por motivos de su profesión. Los recuerdos que le dedica Rafael en sus memorias están, en la mayor parte de las ocasiones, unidos a la ausencia y, en los últimos años, a la enfermedad. Respecto a su madre, María Merello, dice en *La arboleda perdida*:

Creo que mi madre en este tiempo de mi infancia fue una mujer graciosa, aunque algo triste, seguramente a causa de su juventud en continua separación matrimonial y descenso económico. Hija y hermana de católicos maniáticos, locos beatos andaluces, era natural que buscara consuelo a sus soledades y tristezas en las misas conventuales del Espíritu Santo, los cuchicheos monjiles a través de los recios pinchos de las clausuras, los Jueves Eucarísticos, la Orden Tercera y oraciones al toque de Ánimas por capillas oscuras, a las que solían llevarme (PRC II: 17).

Alberti asocia el contexto familiar excesivamente religioso de su madre con la soledad y la tristeza. De nuevo, la violencia de la religión –“locura” y “tiranía”– como generadora de sentimientos negativos. La madre de Rafael se presenta encerrada en una jaula de religión, en de la cual el único consuelo –ficticio– que puede encontrar continúa hallándose dentro de las costumbres y ritos religiosos, aunque desde un punto de vista más dulce, como hace notar el autor de *La arboleda perdida*: “Lo bueno y bello de la fe religiosa de mi madre era la parte inocente, popular, de que estaba contaminada. Por eso hoy, en el recuerdo, no me hiere ni ofende, como sí la fea, rígida, sucia y desagradable beatería de otros miembros de mi familia” (PRC II: 18). La parte que Alberti salva de la religión es la parte folclórica, la que él llama “la parte inocente”. Desde temprana edad, muestra su interés por los villancicos populares, por la Navidad –recuerda con especial cariño la tradición familiar de construir el Belén con el arrumbador amigo de la familia, Federico–. Relaciona esta parte inocente y folclórica con la fe que profesa la madre, distinta a la beatería siniestra del resto de tíos.

A los padres y hermanos de María, abuelos y tíos suyos, les atribuye Alberti los adjetivos de “locos” y “maniáticos”. En las memorias albertianas, en general, los tíos aparecen como vigilantes sempiternos, representantes de todo lo oscuro y opresor de la religión cristiana, que le denunciarán a su madre ante el menor desliz. En su familia, aquellos que se separan de la norma, de la rutina religiosa, son tachados de “perdidos”. Así ocurre con su tío Guillermo cuando abandona el seminario, con su hermano Vicente cuando asiste en Cádiz a una representación de *La Corte de Faraón*, obra considerada sacrílega –en esta ocasión, también es denunciado a su madre por uno de sus tíos; hasta allí llega la mirada de su familia, algo que para Alberti resulta traumático, porque se da

cuenta de que ni estando lejos se puede escapar—, con su tío abuelo Tomasso, que tiene un pasado de héroe garibaldino que toda la familia trata de ocultar, con su tío Pepe Ignacio, republicano que vive en Madrid. El republicanismo también es considerado vulgar y contrario a los principios religiosos que reinan en el contexto familiar de Alberti. Es un punto importante, porque él mismo se hará republicano ya en su etapa de juventud.

La primera comunión de Rafael Alberti supone para el niño un trauma inicial relacionado con la religión, pues recuerda que, a pesar de que le dijeron que “debía recibir a Dios en ayunas”, no pudo evitar comerse a escondidas dos onzas de chocolate antes de tomar la Sagrada Hostia. La culpabilidad que desde ese momento le invade la refleja así en *La arboleda perdida*: “De este sacrilegio, a pesar de los remordimientos que me espantaron el sueño durante muchas noches, no se enteró nadie. Jamás me acusé de él a confesor alguno. No sé si desde entonces he vivido en pecado mortal” (PRC II: 15). El impulso natural del niño, comer chocolate cuando sentía hambre, adquiere entonces un cariz casi diabólico y enfrentado a lo que su familia, católicos fervientes, dice que es bueno. Rafael Alberti encuentra esta primera contradicción entre deseos naturales y ética religiosa en su contexto familiar.

En 1912, a los nueve años, ingresa en el Colegio San Luis Gonzaga, un centro educativo de la Compañía de Jesús situado en El Puerto de Santa María que gozaba de fama en toda España, y que precisamente en la época en la que fue alumno Alberti vivía su etapa dorada —esta duraría, aproximadamente, de 1875 a 1924—. Allí estudiaron también los poetas Juan Ramón Jiménez, de la Generación del 98, y Fernando Villalón, de la del 27. Históricamente, los jesuitas siempre habían destacado en el campo de la educación. Como portuense, Rafael Alberti pudo disfrutar de un régimen externo gratuito en el colegio, distinto al interno que pagaban los alumnos de familias adineradas. En la práctica, los jesuitas hacían grandes diferenciaciones entre alumnos externos e internos, incluso recuerda Alberti que tenían salas de estudio separadas. Robert Marrast enumera otros puntos de distinción entre unos y otros:

Al niño le duelen mucho las diferencias marcadas entre los alumnos ricos (internos) y los pobres (externos) como él: imposibilidad para estos últimos de alcanzar las altas dignidades en la jerarquía de tipo militar del colegio; interdicción de llevar el uniforme y la gorra con galones de oro; diplomas de cartulina escritos a máquina y no de pergamino como los internos (Marrast, 1990: 10-11).

La experiencia como alumno de los jesuitas durante cuatro años acabó de reafirmar a Alberti en su visión negativa acerca de la religión católica, que ya había comenzado a generar en el seno familiar. Recuerda en sus memorias cómo a menudo se escapaba con sus compañeros, en horas de clase, a las dunas cercanas, donde a veces se entregaban al conocimiento individual de su propio cuerpo mediante el onanismo – llama a estas escapadas “rabonas”–. Al poco tiempo, Alberti fue llamado por uno de sus profesores, que afirmaba haberlo visto desde “un gran antejo de larga vista” situado en una de las ventanas del colegio. Rafael recuerda: “Entre los acusados voló el descubrimiento, llenándonos a la vez de asombro y pánico. Era verdad: mirando a Cádiz, un gran antejo de larga vista se asomaba por una de las ventanas que caían a la huerta” (PRC II: 43-44). La religión, el Dios cristiano, se convierte en un ojo que todo lo ve, que todo lo espía, para después castigar el pecado. El niño siente terror ante la idea de ser observado cometiendo una falta, porque ese Dios cristiano vigilante se personifica en las figuras de sus profesores jesuitas –con ese gran antejo desde el que descubrían las “rabonas” infantiles– y de todos sus tíos, que pueden aparecer en cualquier momento y en cualquier lugar, que le denuncian a su madre y a sus profesores. Alberti siente que no hay un espacio de intimidad donde pueda hacer algo sin ser observado¹.

De esta forma, la religión se convierte en algo que corta los impulsos naturales de la persona. Todo lo que al niño le gusta, hacia lo que siente una inclinación natural, inocente –el chocolate, la masturbación, la curiosidad hacia el sexo femenino– es considerado “infernado”, sumiendo a Alberti en un desconcierto, en una contradicción ante la idea de su atracción ingenua hacia lo considerado como pecaminoso. Recuerda Alberti:

¡La castidad! ¡La castidad!

En aquella atmósfera de catolicismo loco y exageraciones beatas, ¿cómo no conservar en los ojos, llenos de espanto y a la vez de dulzura, la imagen fugaz de la hermana o la madre desnudándose [...]?

¡Oh, Dios, qué gran pecado! ¿De qué modo decirlo al día siguiente y sin temblor al padre Lambertini? ¿Qué responderle a la insistente y temida pregunta: “¿Has pecado contra la castidad, y cuántas veces?”. ¡Horror! ¡Horror! ¡Horror! (PRC II: 46).

¹ Este terror a la vigilancia de los demás encauzará, posteriormente, con la figura del “Vigilante Nocturno” en la obra *El hombre deshabitado*.

Así, la mentira constituye el único método de escapatoria al que puede acceder. Ante la contradicción que se produce en el niño, este no puede evitar guiarse por sus impulsos naturales, aunque sean considerados como sacrílegos, y “peca” a escondidas, perseguido siempre por el miedo a ser descubierto. Esto crea en él una constante conciencia de culpabilidad, hasta el punto de sentir horror a la hora de confesarse, y preguntarse si vivirá “en pecado mortal”. La inocencia es retorcida y envenenada por la religión opresora:

De lo que sí manché mucho mi alma en el colegio de San Luis Gonzaga fue, como ya dije, con ejemplos, del pecado contra la castidad, mezclado necesariamente con el de la mentira. Mi segundo guía espiritual era el padre Lambertini, italiano. ¡Cuántas veces, al sonsacarme, en la confesión, los pecados, me reprendió dura y retóricamente! -Si te pudieras ver el alma, morirías de horror. La tienes sucia, lo mismo que un cendal manchado de barro. Porque, si al alma la ennegrece la lujuria, es el mentir quien la pone más negra todavía. Pecas y niegas la falta. Es decir, que pecas doblemente... (PRC II: 45).

La inevitable consecuencia de esta contradicción inicial entre los impulsos naturales, inocentes, y lo que el opresivo contexto religioso considera “bueno”, es la inversión de la idea de Paraíso e Infierno. Se refleja en el siguiente párrafo de *La arboleda perdida*:

Solo los niños ciegos, buenos y tontos del colegio no han conocido aquellas horas radiosas, llenas de viento y sales, tembladoras del blanco de las salinas hacia Puerto Real y la Isla, suficientes para empapar toda la vida de una infinita luz azul, ya imposible de desterrarla de los ojos. Cuando me muera, si es que a mi cuerpo no lo manda a la anda una bomba de Europa, que me abran los ojos suavemente, éstos verán cómo se les albean los dedos de espuma de la playa y las uñas de fina arena, y en mis pupilas, igual que dos minúsculos esteros de cristales, redonda y perfecta la bahía, llena de velas gaditanas, con mis ciudades primorosas en círculo, balanceadas de mástiles y chimeneas (PRC II: 42).

La idea de bondad, tal y como la entendían los profesores jesuitas y los beatos familiares, la asocia Alberti a la ceguera y a la estupidez. Su elección personal es no ser “bueno”, si serlo supone perderse aquellas horas felices de libertad en los paisajes gaditanos que él contempla como paradisiacos. La libertad es el auténtico Paraíso; a los lugares que recorrió en la infancia, en horas escolares, regresará cuando haya muerto.

En las memorias, cuenta que en 1916 fue expulsado del colegio por mala conducta: su tía Tití lo denunció a los jesuitas al descubrir una carta que el niño había escrito para Milagritos Sancho, su primer y platónico amor, y esta acción se suma a todas las faltas de asistencia que ya figuraban en su expediente. Concibe el hecho como

un triunfo: “¡Días de libertad, sin embustes al regresar a casa! ¡Desnudas horas anchas, con la marea subiéndome hasta el pecho, sin aquel miedo al anteojo del salón de Física, a las llamadas sinuosas del padre espiritual o a las ofensas humillantes del prefecto!” (PRC II: 78).

Desde muy joven, Alberti identifica el Paraíso con las playas gaditanas, con el color azul, con la idea de la libertad. Libertad que es coartada y arrancada por el contexto religioso que le rodea, en especial el de los profesores jesuitas, que consideran sacrílegas sus escapadas inocentes por la playa, desnudo, y le amenazan con las llamas del Infierno. Este contexto religioso se concibe como sombrío, terrorífico: siente pánico hacia la figura de los jesuitas, figuras supuestamente sagradas. Para él, el Infierno está constituido por los jesuitas: se aprecia muy bien hacia el final del “Primer Libro” de *La arboleda perdida*, cuando la posibilidad de continuar sus estudios en Madrid, en otro colegio perteneciente a la Compañía de Jesús, le produce insomnio y hace que imagine la ciudad a la que se va a trasladar como un lugar con tintes infernales: “con las mismas torres y ventanas siniestras del presidio, escalofriado de largos alertas entristecedores” (PRC II: 80). Por todo esto, como se ha dicho, en él arraiga la idea de Paraíso e Infierno invertidos, contrarios a los defendidos por la Iglesia católica. Pero a la vez, este paralelismo de Infierno-Paraíso es el pilar base de la poética albertiana, igual que para Cernuda es el de realidad-deseo. A lo largo de su obra, Alberti asociará el Paraíso con el mar de su infancia y con su infancia en sí misma, ensombrecida solo por la religión. Es importante también la asociación de colores que se produce: el azul y el blanco para el Paraíso; el negro enlutado, para aquello que coarta ese Paraíso. En *La arboleda perdida* escribe una interesante reflexión, ya desde la madurez, que constituye casi un manifiesto acerca de la religiosidad:

Lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias. [...] De todos aquellos colegios andaluces, tanto de los de primera como de segunda enseñanza, se salía solamente con la cabeza loca de padrenuestros, pláticas terroríficas, y con tal cúmulo de faltas ortográficas e ignorancias tan grandes que yo aún a los veinte años, después de cinco ya en Madrid, me sonrojaba de vergüenza ante el saber elemental de un chiquito de once, alumno del Instituto Escuela o cualquier otro centro docente. ¡Lamentables generaciones españolas salidas de tanta podredumbre, incubadas en tan mediocres y sucias guaridas! Aunque en la actualidad deteste y odie el imbécil alarde antirreligioso, si no peor en su extremo por lo menos tan desagradable e inculto como el del más cerril de los beatos, quiero consignar una vez más en mi obra la repugnancia que siento por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo, echándonos cien capas de ceniza,

bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas. [...] los seres más queridos de mi infancia y años juveniles flotan por el fondo de estas tristes pavesas, perdidos para siempre, muerta ya en mí la esperanza de verlos algún día, firmes, sobre la luz. Por esos mares de desgracia ruedan, como ahogados vivientes, mis hermanos y mis hermanas, mis primos, multitud de lejanos amigos de colegio y, lo más doloroso, maestros admirados, compañeros de generación literaria [...]. No ha sido peor el final de un Ortega y Gasset, un Pérez de Ayala, antiguos alumnos de los jesuitas, que el de la loca de mi tía Josefa o cualquier primo mía cedista o falangista, viejos discípulos también de la Compañía de Jesús, tan admiradora de Franco. ¡Triste descenso de los astros, de ciertas lumbres que creíamos estrellas, bajadas hoy vertiginosamente a la boca de los retretes, desapareciendo al fin, entre barboteos de agua y golpes de cadena, en los más merecidos pozos negros! (PRC II: 25-26).

El Alberti maduro es capaz de asimilar el carácter retrógrado de la educación jesuítica de la época en la que fue estudiante del Colegio San Luis Gonzaga. Escapa así de la confusión, de la contradicción entre lo que es bueno y paradisíaco para el catolicismo y lo que es bueno para su propio instinto. Concluye que, aunque él no se considera “antirreligioso”, la religión, concebida desde el punto de vista de la Compañía de Jesús –que vincula con la posterior ideología franquista– constituye una prisión para la inteligencia, para la creatividad y, en último término, para la libertad y la felicidad. A las víctimas de la educación jesuita las contempla “desapareciendo al fin, entre barboteos de agua y golpes de cadena, en los más merecidos pozos negros”².

A pesar de haber sido alumno del Colegio San Luis Gonzaga durante solo cuatro años, este reaparece continuamente a lo largo de toda su obra poética, como representación de todo aquello que coarta la libertad. En el poemario de 1928 *Sobre los ángeles*, los recuerdos de sus tiempos escolares aparecen disueltos en imágenes surrealistas como las pertenecientes a este poema, titulado “Los ángeles colegiales”:

Ninguno comprendíamos el secreto nocturno de las pizarras
ni por qué la esfera armilar se exaltaba tan sola cuando la mirábamos.
Sólo sabíamos que una circunferencia puede no ser redonda
y que un eclipse de luna equivoca a las flores
y adelanta el reloj de los pájaros.
Ninguno comprendíamos nada:
ni por qué nuestros dedos eran de tinta china
y la tarde cerraba compases para al alba abrir libros.
Sólo sabíamos que una recta, si quiere, puede ser curva o quebrada
y que las estrellas errantes son niños que ignoran las aritmética.
(PC I: 562)

² Dichos pozos negros surgen, como se verá más adelante en este trabajo, en la obra de teatro *El hombre deshabitado* y en el poemario *Sermones y moradas*.

En este poema, Alberti trata de reflejar la inocencia infantil, vinculada estrechamente con la naturaleza, con aquello que se encuentra más allá de las prisiones impuestas por la educación, que en su memoria aparece cubierta de asociaciones negativas debido a la traumática experiencia con los jesuitas³. Escribe C. Brian Morris sobre “Los ángeles colegiales”:

El poeta entonces viene a ser el portavoz, el mensajero, del grupo, intérprete del misterio en el que están sumidos todos; es la voz que, al alternar dos veces “Ninguno comprendíamos” y “Sólo sabíamos”, confiere orden estructural al desorden mental, transformando en rutina una manera de vivir y de pensar equivalente a un eclipse o a los borrones hechos de tinta china (Morris, 1984: 151).

Ese “desorden mental” procede de la confusión que vivía Alberti entre sus impulsos naturales y lo que le era impuesto en su contexto, que se oponía totalmente a lo primero. En *Sobre los ángeles*, esta confusión es pasada por el filtro de la inocencia, pero adquiere un tono muy distinto pocos años más tarde, en “Colegio S.J.”, perteneciente a *De un momento a otro*, poemario escrito entre 1934 y 1938 que refleja sus ideales comunistas y su compromiso con la lucha de clases. En el exilio, el terrorífico colegio resurge en ocasiones, como en la obra de 1952 *Retornos de lo vivo lejano*, en la que existe un poema titulado “Retornos de los días colegiales” que evoca, con tristeza lírica y desde el punto de vista de un narrador omnisciente, su experiencia en el aula:

El mar reproducido que se expande en el muro
con las delineadas islas en breve rosa,
no adivina que el mar verdadero golpea
con su aldabón azul los patios del recreo.
[...]
Las horas prisioneras en un duro pupitre
lo amarran como un pobre remero castigado
que entre las paralelas rejas de los renglones
mira su barca y llora por asirse del aire.
(PC III, 315-316).

Se resalta el contraste entre la atmósfera de aburrimiento, inmovilidad y artificialidad del aula, que aprisiona y entristece al niño, y la naturaleza que lo llama desde fuera, en forma de mar que golpea los patios del recreo. De nuevo, igual que en

³ Se analizará más detalladamente este poema en el segundo capítulo de la tesis.

Sobre los ángeles, la vulnerabilidad vuelve a teñir la figura del Alberti niño, que debe someterse a las imposiciones de sus profesores y profundizar en unos conocimientos que a él le resultan inútiles, y que se lo siguen pareciendo cuando los recuerda desde su madurez, vinculados a su crítica reiterativa hacia los jesuitas.

La educación jesuítica, para Alberti, antítesis de la idea misma de educación, es contraria al desarrollo de la inteligencia y va asociada a la decadencia: no se halla construida sobre verdaderos valores, sino sobre pilares de hipocresía. Alberti elogia en *La arboleda perdida* las muestras artísticas religiosas del pasado, que se presentan como esplendorosas –los Autos de Calderón, el Monasterio del Escorial, la imaginiería española–, y las compara con el presente que le toca vivir en el colegio jesuita, al que otorga una concepción escatológica al compararlo con “la más pura caca moribunda”:

Mi educación religiosa corresponde no ya a la gran época de los altares y cornucopias dorados a fuego, sino a la decadente y lamentable de los oros fingidos, de los resplandores engañosos, de los Sagrados Corazones fabricados en serie y esos necios milagros productivos de una Virgen de Lourdes o un Cristo de Limpias.

He aquí, a base de diversos ejemplos, una tristísima y reveladora escala descendente del espíritu creador cristiano, luego católico, de cuyo último peldaño jesuítico pude bajar a pie, escapándome:

De las sencillas Bienaventuranzas y el ¡Gloria a Dios en las alturas y paz a los hombres de buena voluntad!, al descarado y partidista “Reinaré en España y más que en todo el resto del mundo”.

Del angustioso, lento y celestial gregoriano, a las cretinas palabras de la Marcha Real española, típico producto de la última poética S.J.

De los Autos Sacramentales, de Calderón, al *Divino impaciente*, de Pemán, pasando por el oportunismo económico-místico de Eduardo Marquina.

Del Monasterio de El Escorial, a la mamarrachesca y nunca terminada Almudena de Madrid o cualquiera de los últimos templos S. J. de España.

De San Ignacio de Loyola y los padres Mariana, Gracián, Suárez, etc., al reverendo padre Laburu, propagandista político-aurine por cines y teatros anteriores al 14 de abril.

De los granates, amatistas, esmeraldas, topacios y perlas verdaderos de los mantos sagrados, a la bisutería de bazar –¡oh mortecinos culos de vaso!– más pobretona y cursi.

De los devotos imagineros españoles, a las industriales fabricaciones del aburguesado, relamido y *standard* Sacré Coeur con su rabioso corazón colorado sobre la camiseta.

De la fe con grandeza, llena de truenos y relámpagos, a la más baja hipocresía y explotación más miserable.

Resumiendo: del oro puro de las estrellas, a la más pura caca moribunda.

De esta humana materia rebosaba el alma de la Compañía de Jesús cuando yo ingresé en el colegio de El Puerto. Allí sufrí, rabié, odié, amé, me divertí y no aprendí casi nada durante cerca de cuatro años de externado (PRC II: 32-33).

Esa decadencia asociada al catolicismo desde el punto de vista jesuita también incluye la venida a menos de su familia: sitúa en sus memorias la beatería de sus tíos como causa directa de la desaparición de la herencia de sus abuelos, del marchitamiento de sus bellas tías Gloria, Dolores y María, que acabaron solteras y enclaustradas en su

casa, como las protagonistas de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca. También su tío Guillermo, siempre alegre y de buen humor, comienza a enfermar y a languidecer al convertirse en cura, hasta llegar a la muerte. La familia de Alberti lo compara a un santo: a más aspecto enfermizo, más parecido a un santo es para ellos. De nuevo, la languidez, la enfermedad, la oscuridad asociada a la santidad: la religión como lo contrario a lo saludable, a la tendencia natural del ser humano; la idea de Paraíso e Infierno invertidos. Si esta confusión marcó su infancia y adolescencia, como aparece reflejado en *Sobre los ángeles* y *Retornos de lo vivo lejano*, terminó con la llegada de la poesía social, momento que se desarrollará con más detenimiento en el tercer capítulo de este ensayo. El ya mencionado poema “Colegio (S. J.)” de *De un momento a otro*, poemario escrito en un contexto de guerra civil, constituye, como lo califica C. Brian Morris, un “manifiesto político y documento social” (2004: 150). Está compuesto de ciento veinte versos repartidos en seis secciones en las que el autor esboza una férrea crítica contra los valores caducos de los jesuitas de sus tiempos escolares. La primera sección comienza con el verso “Éramos los externos” (PC II, 108), que se repetirá constantemente a lo largo de todo el poema para resaltar la condición más humilde de Alberti, frente a los internos, durante su estancia en el Colegio San Luis Gonzaga, y las diferencias que recibían en el tratamiento por parte de los jesuitas. Es comprensible que, en un poema en el que Alberti pretende arremeter contra la discriminación social desde una posición comunista, le interese exagerar su condición humilde de aquellos tiempos, puesto que, aunque la fortuna de su familia ya estaba en declive cuando él nació, nunca le faltaron las comodidades propias de la burguesía. La segunda sección dibuja la atmósfera angustiosa y represora del aula –y más concretamente de las Matemáticas, hacia las que sentía un especial desagrado– y contempla la naturaleza como escapatoria, y el acto de orinar “mirando hacia el colegio” como una auténtica muestra de rebeldía:

Tanta ira,
tanto odio
resuelto inútilmente en morderse las uñas
mientras que las pizarras emblanquecían de números
o el margen de los libros se hastiaba de borrones,
Tanta ira,
tanto odio contenidos sin llanto,
nos llevaban al mar que nunca se preocupa de las raíces cuadradas,
al cielo libertado de teoremas,
libre de profesores,
a las dunas calientes, donde nos orinábamos en fila mirando hacia el colegio.

(PC II, 108-109).

En la cuarta sección, el yo poético invita al mar una “ingenua conquista o toma de poder de las pizarras, / de los serios pupitres donde yacían de pronto, / empañados, / coléricos, / los ojos de las gafas que nos odiaban siempre” (PC II, 110). El sentimiento del odio, que surgía de forma contenida en la segunda sección, resurge como un elemento constante, inmóvil y vigilante en la cuarta. En la quinta sección, el tono de la evocación se vuelve más sombrío y los versos se invaden de imágenes decadentes y repulsivas para describir a los profesores y el ambiente triste y sucio del colegio, comparando, en el último verso, esa parte de la infancia como “una muerte”:

Veo los años,
los mismos que ahora escucho volver a mí esta tarde colgados de sotanas,
espantajos oscuros,
hinchidos como cerdos de pez muerta que fueran navegando,
dejando tras de sí una cola de tinta goteada de esperma sucia y vómito.

Oigo cómo me invaden crucifijos,
despiadadas penumbras de toses con rosarios y viacrucis
y un olor a café,
a desayuno seco,
descompuesto en las bocas tibias de los confesionarios.

No es posible que vuelva este mismo paisaje,
que reconquistes ni por un momento su sueño embrutecido de moscas,
formol y humo.
No es posible otra vez este retrete sórdido de hábitos con eructos y sopa de tapioca.
No es posible,
no quiero,
no es posible querer para vosotros la misma infancia y muerte.
(PC II, 110-111).

En la sexta sección, lo evocado ya es terrorífico, gracias a la elección del vocabulario: “horror”, “espantaron”, “demonios”, “azufre”, “fuego”. Son palabras que evocan un contexto infernal:

Nos espantaron las mañanas,
llenándonos de horror los primeros días,
las noches lentas de la infancia.

Nos educaron sólo para el alma.

(Hay allá abajo una cisterna,
un hondo aljibe de demonios,

una orza de azufre,
de negra pez hirviendo.
Hay un triste colegio de fuego,
sin salida.)

Nos espantaron las mañanas.

[...]
Nos educaron,
así,
fijos.
Nos enseñaron a esperar
con la mirada puesta más allá de los astros,
así,
extáticos.

Pero ya para mí se vino abajo el cielo.
(PC II, 11-112).

El “triste colegio de fuego, sin salida” se identifica claramente con el Infierno, y sus habitantes, los profesores jesuitas, son los que aterrorizan a los alumnos. Este poema resulta muy relevante en la trayectoria poética de Alberti porque, por vez primera, escapa de la confusión entre Paraíso/Cielo e Infierno y afirma su particular punto de vista: “Pero ya para mí se vino abajo el cielo”. Este verso final confirma su inversión de Paraíso-Infierno: el Cielo de los jesuitas se ha venido abajo, una imagen que alude al descenso del Ángel Caído que se convirtió en el Demonio. Es decir, que, desde su visión, el Cielo de los jesuitas adquiere tintes infernales: el Cielo se convierte en Infierno.

Gregorio Torres Nebrera ofrece una perspectiva diferente acerca del papel del Alberti alumno en San Luis Gonzaga, un enfoque que no se ha de pasar por alto, ya que cuestiona la veracidad del relato de *La arboleda perdida*, donde el autor se presenta a sí mismo como un mal estudiante, rebelde y despreocupado ante las tareas académicas. La realidad, según pudo averiguar Torres Nebrera, era algo distinta:

La memoria no era fiel a la verdad, pues Alberti fue mucho mejor alumno de lo que se deduce de sus palabras y por tanto su paso por aquel centro educativo debió tener mejor reflejo en su formación escolar, a tenor de lo que revelan la documentación de su expediente académico y de su expediente disciplinar [...]. Obtuvo varios notables y hasta un sobresaliente en francés, y coleccionó hasta veintisiete menciones honoríficas. [...] Resulta exagerada, y tal vez inexacta del todo, [...] la afirmación de que fue expulsado del colegio en el curso 1916-1917, pues lo más probable que pudo ocurrir es que el alumno Rafael Alberti Merello tuviese que causar baja [...] porque se ausentaba

de la población a causa de un forzado traslado familiar a Madrid (Torres Nebrera, 2012: 58).

Se ha de tener en cuenta que las memorias fueron escritas por Alberti ya en el exilio rioplatense, habiendo tenido lugar su etapa más política, donde su discurso poético se radicalizó. Como se verá en el tercer capítulo, durante los años de la II República y la Guerra Civil, el poeta arremetió contra la Iglesia, vinculándola con la ideología más conservadora del momento. Sin duda, en aquel tiempo, a Alberti le convenía exagerar las injusticias cometidas por sus profesores jesuitas y su propia oposición al sistema establecido.

Pero, más allá de su mayor o menor rebeldía como alumno del San Luis Gonzaga, lo que resulta incuestionable es el poso de miedo, inseguridad y mala conciencia que este dejó en el niño, que lo recordaría durante toda su vida como lo opuesto a la libertad, a lo natural y a todo aquello que lo hacía sentirse bien. Como apunta Torres Nebrera: “El colegio como un infierno por sí mismo, y el correlato de un dios clasista, apegado a los ricos y alejado de los pobres, y oferente de un cielo para obedientes mediocres de orden, los únicos destinados a llegar a puertos celestes (2012: 64)”.

1.2. Traslado a Madrid: El Puerto de Santa María como primer paraíso perdido

Como se ha dicho en la introducción, Rafael Alberti arrastraba consigo un exilio mucho más temprano que aquel al que se vio empujado tras la Guerra Civil. Se trató de un exilio interior: una añoranza que no se dirigía a un espacio físico, sino a una dimensión temporal pasada a la que era imposible regresar. Este sentimiento, que junto a su particular visión de la religión constituye el eje de la poética albertiana, tuvo su origen en 1917, año en el que se produjo una primera ruptura cuando Rafael se vio obligado a trasladarse con su familia a Madrid, abandonando su querido pueblo natal. Lo que abandonó, realmente, fue la infancia. A partir de este momento, crucial en su biografía, nació la sensación de nostalgia por el pasado irrecuperable, sensación que ya no lo abandonaría.

En 1963, en un artículo para la revista *Ínsula*, titulado “Los paraísos perdidos de Rafael Alberti”, Solita Salinas de Marichal, hija del poeta Pedro Salinas, escribió muy

acertadamente: “Alberti es, de raíz, desde que empieza a escribir versos, el poeta desenraizado, que canta y siente la nostalgia de los paraísos sucesivos creados y perdidos por él. Alberti es el poeta que no está nunca donde quisiera” (Salinas de Marichal, 1984: 64). En efecto, en toda la poesía de Alberti predomina un sentimiento de añoranza hacia el pasado, hacia cualquier pasado –que toma forma de sucesivos paraísos perdidos–, y un desarraigo del presente, con un callado deseo de inmutabilidad, de descubrir algo que permanezca inalterable ante el fluir del tiempo. Ya en su madurez poética, en el poema “Balada de la nostalgia inseparable”, incluido en el libro *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954), Alberti reflexiona sobre el cambio constante al que se ven sometidas todas las cosas –muy en la línea de la filosofía heraclítea–, y el sentimiento de nostalgia que de ello se desprende:

Siempre esta nostalgia, esta inseparable
nostalgia que todo lo aleja y lo cambia.
Dímelo tú, árbol.

Te miro. Me miras. Y no eres ya el mismo.
Ni es el mismo viento quien te está azotando.
Dímelo tú, agua.

Te bebo. Me bebes. Y no eres la misma.
Ni es la misma tierra la de tu garganta.
Dímelo tú, tierra.

Te tengo. Me tienes. Y no eres la misma.
Ni es el mismo sueño de amor quien te llena.
Dímelo tú, sueño.

Te tomo. Me tomas. Y no eres ya el mismo.
Ni es la misma estrella quien te está durmiendo.
Dímelo tú, estrella.

Te llamo. Me llamas. Y no eres la misma.
Ni es la misma noche clara quien te quema.
Dímelo tú, noche.
(PC III, 509).

Además, es consciente de que esa nostalgia es la responsable, en muchas ocasiones, de la idealización de que son víctima algunas realidades en la memoria. Más adelante, en otro poema recogido en *Canciones del alto valle del Aniene*, libro publicado por Losada en 1972, recupera el mismo tema:

Reinventar un paisaje
después de visto.
Lo veo.
Cierro los ojos. Los abro.
Ya no es el mismo que vi
el que estoy viendo.
Mas si pinto el que ahora miro
pensando en el que no veo
parecerá el paisaje
que estoy pintando un invento
(PC IV, 318).

En toda la obra de este Alberti víctima de la nostalgia –a menudo, engañosa–, prevalecerá la misma obsesión por regresar al pasado, la idealización de esos otros tiempos en forma de paraísos perdidos y la constatación de que este deseo jamás se podrá cumplir⁴.

En 1917, cuando se trasladó con su familia a Madrid, Rafael Alberti tuvo por primera vez la sensación de ser expulsado del Paraíso. Entonces, a sus catorce años, pensó que ese Paraíso se correspondía con su pueblo natal, El Puerto de Santa María, donde siempre había vivido. Así recuerda el poeta, muchos años después, su llegada a Madrid:

Y me veo [...] en la plaza de Atocha, de Madrid. Mayo de 1917. ¡Desilusión y tristeza! Mañana gris, sin sol, de ese finísimo plata madrileño, que supe querer luego, pero que en aquel día de la llegada me pareció del negro más desesperante. ¡Dios mío! Yo traía las pupilas mareadas de cal, llenas de la sal blanca de los esteros de la isla, traspasadas de azules y claros amarillos, violetas y verdes de mi río, mi mar, mis playas y pinares. Y aquel rojo ladrillo de chatos balconajes oscuros, colgado de goteantes y sucias ropas que me recibía, era la ciudad –¡la capital de España!– que osaba mi familia cambiar por El Puerto (PRC II: 85-86).

Nótese en este párrafo, perteneciente a *La arboleda perdida*, la importancia que adquieren los colores en su asociación con el binomio Paraíso-Infierno. El Puerto, su infancia, el mar; se identifican con el azul y el blanco, colores tradicionalmente celestiales. Para señalar la tristeza que lo embarga tras el traslado a Madrid, Alberti hace

⁴ La nostalgia ha sido objeto de estudio de varios trabajos sobre la literatura albertiana. Resulta destacable el libro de Barbara Dale May titulado *El dilema de la nostalgia en la poesía de Rafael Alberti* (Peter Lang: 1978), que clasifica dicho sentimiento de nostalgia en dos niveles: “El uno es el de existencia en un lugar concreto y real (visible en su obra anterior a 1927) y el otro es el de existencia en un lugar y estado soñados (visible en *Sobre los ángeles* [...]). Ambos niveles de la nostalgia coexisten en la obra posterior a 1928” (May, 1978: 11).

hincapié en los grises oscuros, apagados, de la capital. Si no llega al punto de contemplarla como “el Infierno”, lo que sí es fácil extraer de su recuerdo es que Madrid le desagradó en ese primer encuentro, porque era muy distinta a los paisajes de su infancia y, de algún modo, se oponía a ellos, igual que su sombría plaza de Atocha resultaba la antítesis de la claridad de El Puerto. Todo ello, por supuesto, pasado por el filtro de la subjetividad del Alberti adolescente, que llegó a la capital de España a regañadientes y con una clara predisposición negativa hacia ella —en el párrafo analizado, confiesa que el “finísimo plata madrileño” que “supo querer luego” en esa llegada le pareció “del negro más desesperante”—. Desde ese día, Alberti comenzó a alimentar sus horas con la ilusión de un hipotético regreso.

Sin embargo, sólo unos meses más tarde, cuando volvió de visita a El Puerto de Santa María, se percató de que aquel ya no era su Paraíso: las cosas no permanecían como él las recordaba:

Si El Puerto me pareció, tal como nunca había dejado de soñarlo, una maravilla, lo encontré triste sin ella [la tía Lola], muerta al poco tiempo de nuestra marcha, triste con su colegio jesuita de San Luis Gonzaga, en el que finalizaban aquel año su bachillerato mis viejos compañeros, triste... Triste por tantas cosas: porque tampoco ya existía Milagritos Sancho, aquella inalcanzable niña de pantorrillas gordas que me comunicó el amor desde el pretil atardecido de su blanca azotea, y porque en todo lo que no era aire, el sol, el mar, el río, las casas, los pinares, había caído como un polvo amarillo que lo bañaba de una melancolía de flor a punto de doblarse (PRC II: 99-100).

Es entonces cuando el adolescente Rafael Alberti comprende que jamás podrá regresar al pueblo con el que soñaba en la distancia, porque ese pueblo no existe. Excepto los paisajes naturales, que son los mismos, lo demás no es igual; porque faltan muchas personas y otras han cambiado. La vida en El Puerto ha seguido su curso sin él y, a pesar de haber transcurrido solo unos meses, Alberti se siente un extraño cuando regresa. Le separa la barrera del tiempo, mucho más insuperable que la del espacio. El Paraíso del que fue expulsado no era El Puerto en sí, sino su infancia, que se desarrolló allí: “Lo que al regresar a Madrid sentí de nuevo por El Puerto fue la aguda nostalgia de sus blancos y azules, de sus arenas amarillas pobladas de castillos, de mi infancia feliz llena de trasatlánticos y veleras al viento relampagueante de la bahía” (PRC II: 100).

Imposible regresar a la infancia, por lo que, desde ese momento, comenzará en el futuro poeta la sensación de exilio interior que le acompañará de por vida. Si entendemos este retorno imposible al Puerto de sus recuerdos, tras haber pasado unos

meses; podremos hacernos una idea de lo que mucho más adelante debió de sentir Alberti al regresar a España después de casi cuarenta años, y con la dictadura franquista de por medio.

El sentimiento de pérdida que comienza en 1917 y se mantendrá a lo largo de toda su vida, lo estudia C. Brian Morris en un artículo titulado “Rafael Alberti y el peso del ayer”, donde señala la importancia del recuerdo:

Esta conciencia de la pérdida, asociada estrechamente con el desarraigo, domina sus memorias, que él recogió bajo un título tan sombrío como la arboleda perdida, donde él acude una y otra vez al participio “perdido” y al despido, pronunciado en “¡Adiós, infancia libre, pescadora...!”, su tristeza ante la desaparición de una etapa inocente, feliz, a la que luego, lo mismo que Proust, él se dedicaría a recuperar y a revivir durante toda su obra, presa de la añoranza y la nostalgia. La nostalgia es más que un gran tema, como ha insistido Gregorio Torres Nebrera, de toda la poesía albertiana: es un sentimiento hondo que se impone como tema, una potente fuerza motora y una presencia constante (Morris, 2004: 147).

Se ha de destacar el acierto que supone el adjetivo “sombrio” para calificar el título de las memorias de Alberti. Para el poeta, la claridad es exclusiva del pasado, mientras que el presente lo contempla casi siempre con colores teñidos de oscuridad. Sin embargo, esa oscuridad presente va a suponer, como se verá en los siguientes apartados dentro de este mismo capítulo, el inicio de su actividad poética.

En el mismo artículo, C. Brian Morris relaciona la actitud de Alberti de recordar el pasado, además de con la de Marcel Proust, también con la de Jorge Manrique, Quevedo y Bécquer: “Ante la muerte que nos espera y el ayer que, según nos recuerda Quevedo, ya se fue, todos reaccionamos de modos distintos. Rafael Alberti se alinea con Jorge Manrique, Quevedo y Bécquer, preocupándose más por el pasado que por el futuro” (2004: 145). Según Morris, esta tendencia natural de recordar el pasado reúne dos características principales:

La infancia tantas veces evocada por nuestro poeta demuestra dos facetas esenciales de la memoria: su tendencia reiterativa [...] y su misión de salvador de vivencias perdidas y recuperables sólo en la mente. Según ha comentado acertadamente una estudiosa de la memoria [se refiere aquí a Mary Warnock en *Memory*], “hay en la memoria, forzosamente, una sensación de pérdida: miramos hacia atrás a un país al que no podemos volver”. Ese sitio especial, ese país irrecuperable, era para Alberti su infancia (Morris, 2004: 148).

Rafael Alberti, como un Adán expulsado del Paraíso, recuerda su pueblo natal, símbolo de su infancia, en una evocación coloreada e interminable a lo largo de su obra literaria. Como señala Morris, se producen reiteraciones, pero esta característica se observa simplemente con una lectura de los tres volúmenes que componen *La arboleada perdida*, donde el autor repite a veces las mismas anécdotas, les da vueltas y reflexiona sobre ellas en una especie de monólogo interior que articula la obra.

La pérdida de su primer paraíso, la infancia –El Puerto– sienta en él una base de tristeza que será imprescindible para la formación de sí mismo como poeta.

1.3. La muerte del padre y el surgimiento del Alberti poeta

Tras su llegada a Madrid, Alberti comenzó a volcarse en una actividad que cada vez le resultaba más interesante: la pintura. Constituyó para él un refugio anímico en un momento difícil de su existencia: una etapa de cambio en la que hubo de asumir que no podría regresar a la infancia, que su primer paraíso, El Puerto de su niñez, había quedado para siempre en el recuerdo. Alberti debía adaptarse a una vida en la capital, lejos de sus playas y sus paisajes naturales y de la libertad que esto representaba. Necesitaba un medio para expresar todas aquellas emociones diversas que lo invadían y creyó encontrarlo en la pintura. A los quince años, tenía muy clara su vocación de pintor y estaba igualmente seguro de que no deseaba continuar sus estudios –si lo hizo, fue por satisfacer los deseos de sus padres, de quienes dependía económicamente–. Acudía al Casón del Buen Retiro y al Museo del Prado, donde se dedicaba a copiar las pinturas de los grandes maestros como Goya, Velázquez y Zurbarán. Se escapaba por las noches de casa para pintar paisajes iluminados por la luna. Los pintores italianos de la Escuela de Venecia le impresionaban por su colorido, por su tendencia a los azules y los blancos que tanto le recordaban a sus universos infantiles:

Mis ojos y mi sangre, todo yo pertenecía por entero a aquel mundo de áurea y verde paganía, de quien Tiziano, sobre los grandes otros –¡oh, Tiépolo!–, se llevaba la palma. Él, más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el litoral mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico (PRC II: 90).

Así Tiziano, Tiépolo y Tintoretto contribuyeron a que el adolescente Rafael Alberti fuera construyendo su identidad, buscando lazos de unión con sus ancestros italianos, forjando una personalidad artística en la que la pintura constituía el medio de expresión de todos esos sentimientos que lo atravesaban. Ya no era ese niño cuya exclusiva ocupación consistía en saltarse las clases y correr desnudo por las dunas, embriagado de felicidad y despreocupación. El interés por el arte llegó tras la pérdida de su primer paraíso, y llegó junto a los primeros pensamientos sombríos, las primeras preocupaciones. La personalidad artística no nació, por tanto, generada por un sentimiento de alegría o satisfacción vital, sino todo lo contrario: se refugió en el arte para no ahogarse desde un punto de vista anímico. Las amistades que procuró en Madrid también poseían aspiraciones artísticas: los jóvenes Servando del Pilar, pintor, y Celestino Espinosa y Manuel Gil Cala, poetas. En 1920, Alberti expuso por primera vez, y gracias al apoyo del pintor veterano Daniel Vázquez Díaz, sus propias obras en el Salón de Otoño madrileño.

En esta nueva etapa madrileña, Rafael tenía una relación más estrecha con su padre, Vicente Alberti, que se ausentaba menos y que incluso en alguna ocasión le permitió acompañarlo en uno de sus viajes de trabajo, aquellos que realizaba con tanta frecuencia cuando vivían en El Puerto y que impidieron que el pequeño Rafael creara vínculos emocionales o familiares más fuertes con él. En *La arboleda perdida*, alude su autor ocasionalmente a algunas anécdotas, acaecidas ya en Madrid, en las que su padre parece mostrar signos de humanidad, de comprensión hacia él. Un ejemplo es la noche en la que se escapa de casa para pintar paisajes urbanos bajo la luz de la luna, cuando es descubierto por su familia, que desaprueba su inocente actitud. Escribe Alberti: “A la hora de almorzar apareció mi padre, besándome, sencillo, como lo hacía normalmente, entendiéndome yo con esto que me perdonaba o que tal vez estaba arrepentido de su injusta violencia” (PRC II: 98). De su relato se puede deducir que Vicente Alberti no era persona de grandes discursos y sus muestras de cariño resultaban austeras y poco efusivas. Rafael, más adelante, cuenta en *La arboleda perdida* cómo su padre le ofreció viajar al Puerto acompañando a su hermano mayor, en aquel viaje –analizado en el apartado anterior– en el que el futuro poeta descubriría que había perdido para siempre su infancia. En esa ocasión y siempre según el recuerdo de Rafael:

Mi padre, que a pesar de su intranquilidad y disgusto por mi nublado porvenir me quería mucho, me dijo una noche, mientras cenábamos:

-Aunque no te lo mereces, pues no has seguido, como nos prometiste, el bachillerato, aprovecha el viaje de tu hermano, ya que tanto has deseado volver (PRC II: 99).

El padre, aquí, demuestra empatía y comprensión hacia el hijo, por lo que se va configurando como un ser más cercano en comparación con la figura revestida de ausencia que siempre había sido. La prometedora convivencia de padre e hijo se vio atravesada pronto por la enfermedad, coincidiendo con las fechas en las que Rafael y su hermano regresaron del Puerto a Madrid:

Al volver a Madrid, aquella terrible gripe surgida recién acabada la guerra, la gripe nunca supe por qué denominada “española”, hacía estragos en casi todas las poblaciones de España. A los pocos días de marcharme de El Puerto, morían varios parientes míos [...]. También la cruenta enfermedad subió las escaleras de mi casa, tocando a mi padre en los pulmones, dejándole una herida por la que habría de entrársele la muerte al cabo de año y medio (PRC II: 101).

La gripe española a la que se refiere Alberti fue llamada así por ser los medios de comunicación españoles casi los únicos en informar sobre ella, debido a que España no estaba alineada con ninguna de las dos potencias rivales de la I Guerra Mundial (1914-1918) y no topaba con la censura impuesta por el resto de países participantes en el conflicto, que temían desmoralizar a sus tropas. Cuando comenzaron a registrarse casos de gripe española, en 1918, la enfermedad no resultaba más letal que una gripe convencional, pero en el verano de ese mismo año, el virus, de origen aviar, sufrió una mutación fatal que lo convertiría en la peor epidemia global de la Historia registrada hasta la fecha, causando más de veinticinco millones de muertes en todo el mundo – entre ellas, en 1918, la del famoso poeta Guillaume Apollinaire– y al menos ciento cincuenta mil en España. En la revista científica británica *BioMed Central* se ha publicado un estudio en 2014, “BMC Infectious Diseases”, donde se maneja la hipótesis de que, más allá de una cuestión de prensa y censura, fuera realmente España el origen de la pandemia. Además, en el estudio se reproducen unas estadísticas que muestran que, dentro de España, existieron tres oleadas virales entre enero de 1918 y junio de 1919, siendo las últimas las más letales, debido a la evolución del virus. Fue la oleada de 1919 la que afectó a la familia de Alberti. La gripe española, a diferencia de las habituales, que afectan sobre todo a niños y ancianos, perjudicó especialmente a la población adulta de entre veintinueve y cuarenta años. La mayoría de las víctimas no

morían por la gripe en sí, sino por una pulmonía que sobrevenía poco después de superar el virus. Probablemente, Vicente Alberti nunca llegó a recuperarse de las secuelas dejadas por la enfermedad, que afectaron mortalmente a sus pulmones. Pasó el verano de 1919 recuperándose en el sanatorio San Rafael de Guadarrama, la sierra de Madrid, acompañado de su hijo, que tampoco gozaba en aquellos momentos de buena salud.

Los lazos volvieron a estrecharse cuando le permitió ir con él, en invierno de ese mismo año, a Málaga, posiblemente por motivos de trabajo. A su regreso a Madrid, Rafael constata el progresivo empeoramiento de su padre. Escribe en *La arboleda perdida*:

Vuelto a Madrid, y siempre apremiado por toda la familia a causa de no haber cumplido mi promesa de seguir el bachillerato, continué estudiando con un poco más de ahínco. Me apenaba el ver agravarse a mi padre, el pensar que pudiera morir antes de darle aquella pequeña alegría (PRC II: 105).

La conciencia de culpabilidad comenzaba a generarse en el joven Alberti. A pesar de esforzarse más de lo habitual, suspendió la asignatura de Preceptiva y no pudo presentarse a la de Historia Literaria. Abochornado, se abandonó a aquella salida recurrente de sus años como estudiante de los jesuitas: la mentira. Una falsificación manual de su boletín de notas le sirvió para arrancar del rostro fatigado de su convaleciente padre “una dulce sonrisa” (PRC II: 106), aunque, en su interior, él mismo continuara “agobiado de tristeza”.

Vicente Alberti falleció en marzo de 1920. En *La arboleda perdida*, su hijo describe detalladamente la noche del velatorio y la imagen del cuerpo muerto:

Hacia las tres de la madrugada enfundaron el cuerpo de mi padre en un hábito blanco de la Orden Dominicana de los Predicadores, lo pasaron a un sencillo ataúd de color caoba y le encendieron cuatro cirios. Alguien, además, le colocó cerca de los pies un manojo de flores. Encapuchado, entre las manos lívidas sujetando un rosario y un crucifijo, el pecho levantado y todo él envuelto en la penumbra amarillenta de la cera encendida (PRC II: 116-117).

Los símbolos religiosos —el hábito, el rosario y el crucifijo— se hallan presentes en el momento de la muerte y llaman fuertemente la atención del joven Alberti. De nuevo, surge la asociación entre religión y enfermedad y muerte, o ausencia de vida.

Esa madrugada, contemplando el cuerpo inerte de su padre, Rafael reflexiona largamente sobre su relación con él:

Allí estaba, mudo, casi en la misma postura que tenía la mañana en que de lejos le mostré, engañándolo, las notas falsificadas de mis exámenes. Y sentí como si una piedra –o un clavo feroz– me subiese del corazón a la garganta. Estaba remordido, lleno de infinito pesar por haberlo tratado casi siempre con una dejadez y frialdad muy semejantes a la falta de amor. En Andalucía, de chico, él siempre de viaje, apenas si mi cariño se cifraba en la espera de algún regalo traído de lejos, al regresar a casa, después de ausencias que a veces alcanzaron los dos años. Cuando nos trasladamos a Madrid –yo había cumplido ya los quince– y viví más con él y, luego, aún más estrechamente durante su enfermedad, mi amor tampoco fue muy expresivo, correspondiendo al suyo, en realidad nada exigente, con injustos desvíos y hosquedades que lo mortificaban, aunque en muy pocas ocasiones se decidió a manifestármelo. Estaba remordido, sí, y con deseos de hablarle, de llenar aquel su hondo silencio, ahora en verdad de muerte, con algunas palabras de cariño y perdón, respuesta ya tardía a mi desagradable comportamiento. Yo entonces no lloraba, y menos delante de otros ojos que no fueran los míos. Veía en el llanto la cara horrible de la gente, y el pensar en la mía mojada por las lágrimas me llenaba de irritación y vergüenza. Pero algo había que hacer, alguna prueba de dolor tenía que dar en aquel trance. El clavo oscuro que parecía pasarme las paredes del pecho me lo ordenaba, me lo estaba exigiendo a desgarrones (PRC II: 117).

El remordimiento, el sentimiento de culpabilidad que lo invadía –a causa de sus mentiras, de su falta de efusividad–, unido a la tristeza y a la constatación de que jamás podría hablar ya con su padre, generaron en él la furiosa necesidad de expresarse de alguna forma. Entonces, no recurrió a la pintura, sino a otra rama del arte en la que aún no se había adentrado, la poesía:

Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir. Era realmente mi primer poema:

“...tu cuerpo,
largo y abultado como las estatuas del Renacimiento,
y unas flores mustias
de blancor enfermo.”

Sólo recuerdo ahora esas líneas. Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado. Así, a los pies de la muerte, en una atmósfera tan fúnebre como romántica (PRC II: 117-118).

El poema completo al que se refiere Alberti en *La arboleda perdida* era un inédito, titulado “Réquiem” y fechado en julio de 1920, que salió a la luz en 2007 publicado en “Babelia”, el suplemento cultural de *El País*, con motivo del octogésimo aniversario de la Generación del 27:

Aquí... aquí... donde tú estuviste
 Donde estuvo ya inmóvil tu cuerpo...
 Aquí... aquí... a esta luz amarga
 De color siglo XIII y muy viejo...
 Quiero hacer este verso
 Triste,
 Muy triste
 Como rayo de luna sobre el Campo Muerto
 Me encuentro.
 ¡Y ahora sí que estoy solo!
 Unas luces enfermas de color ceniciento...,
 Un Cristo...,
 Unas flores mustias de blancor enfermo...
 ¡como cuando estaba ya inmóvil
 tu cuerpo!
 ¡Tu cuerpo! :
 largo y abultado como las estatuas del Renacimiento. ;
 y la túnica humilde... de pliegues helénicos... ;
 y tus manos místicas...
 ¡Oh, las ascéticas manos
 de los muertos!
 ¡Oh, el color, el color de los muertos! :
 Color de llanura cuando ya hace frío...
 Color de este verso.
 Aquí... aquí: ¡Como aquella noche!
 Me acuerdo de mi juramento,...
 Que te hice temblando... temblando...
 Al oído...
 ¡ya sin eco!
 Y ahora:
 Quiero
 Renovar "aquello"...
 Y seguir siendo bueno,
 Muy bueno...
 Aquí, aquí, donde tu estuviste... ;
 Donde estuvo ya inmóvil tu cuerpo...
 Aquí... aquí...: a esta luz amarga
 De color siglo XIII y muy viejo...:
 Hice
 Este verso
 (Alberti, 2007).

En este primer poema albertiano se encuentran elementos claramente asociados a la muerte, como “un Cristo”, “luces enfermas” o “flores mustias de blancor enfermo”. Las manos del fallecido se revisten con los adjetivos de “místicas” y “ascéticas”, con lo cual queda confirmada la relación de lo religioso con la decadencia física.

La claridad de su vida infantil en El Puerto, que ya se había oscurecido al llegar a Madrid, se internó del todo en las sombras. La muerte del padre supuso el nacimiento del poeta. Cuanto más se sumergía en la oscuridad, más se fortalecía su espíritu poético:

Por mucho tiempo viví triste. Me vistieron de luto. Toda mi gente se ennegreció. Comenzaron los rosarios y las misas, el prolongado duelo insoportable, repleto al atardecer de visitantes conocidos, así como también de esos lúgubres cuervos que sólo hacen su aparición cuando comienza a oler la carne ya difunta. Yo me iba de mi casa, en busca de la soledad, por las afueras de mi barrio. [...] Y —¡oh, milagro!— me seguían saliendo los poemas como brotados de una fuente misteriosa que llevara conmigo y no pudiera contener. Recuerdo ahora también el comienzo de otro, surgido entre dos luces, en un ocaso de primavera:

“Más bajo, más bajo.”
No turbéis el silencio.
De un ritmo incomparable,
lento,
muy lento,
es el ritmo
de esta luna de oro.
El sol ha muerto.
Y hasta las alegrías son tristezas, pero del mismo ritmo:
lento,
muy lento.

Seguían luego otras estrofas, no menos melancólicas que ésta (PRC II: 118-119).

Alberti recuerda en *La arboleda perdida* que “los rosarios y las misas” comenzaron tras la muerte de su padre, junto al luto, al “ennegrecimiento” de sus familiares. En esa atmósfera asfixiante, siniestra, encontró una pasmosa facilidad para escribir poemas, todos ellos articulados por un mismo sentimiento: la tristeza. Había necesitado un suceso vital lo suficientemente trágico para que naciera el poeta y la inspiración literaria, que él definía como “una fuente misteriosa que no pudiera contener” y que era la necesidad de expresar todos los sentimientos que lo atormentaban. La poesía se constituyó como una salida dentro de la jaula de oscuridad en la que se encontraba.

1.4. Enfermedad y primera crisis existencial: la formación de la personalidad poética

Aproximadamente en las mismas fechas en que la salud de su padre comenzó a empeorar, Rafael Alberti empezó también a enfermar. Cuenta en *La arboleda perdida*, refiriéndose al año de 1919:

Muy escuálido andaba yo entonces, sintiendo, aunque me los callaba, los síntomas primeros de la enfermedad que años más tarde iba a marcar en parte un nuevo rumbo a mi vida. Un desasosiego inexplicable, un tormento angustioso, lleno de insomnios y pesadillas nocturnas, se habían apoderado de mí, quitándome la tranquilidad y casi oscureciendo mi sana alegría. A la falta de sueño se unía una desgana, una ausencia tan grande de apetito, que me pasaba días enteros sostenido a lo más por una taza de café con leche [...]. Las piernas me pesaban, sintiendo al caminar como si en cada muslo soportase una bolsa de arena. Pero a pesar de esto, una vehemencia sin dominio, un delirante y ciego impulso me sostenían. Recuerdo la mañana en que por vez primera perdí el conocimiento en medio de la calle [...]. De estos desfallecimientos nada supieron en mi casa hasta poco después de muerto mi padre. Mas, como por mi aspecto se adivinaba que mi salud no era muy buena y él se encontraba ya bastante enfermo, me mandaron ese verano como su acompañante a la sierra de San Rafael, en donde el aire de los pinos y el sol guadarrameño me llenaron de nueva vida los pulmones (PRC II: 102).

Según Alberti, el motivo por el que lo enviaron a acompañar a su padre al sanatorio de San Rafael fue su aspecto escuálido y poco saludable. Sin embargo, existían signos más graves de enfermedad, como los desmayos, la ausencia de apetito y la debilidad física; unidos estos a síntomas más psicológicos asociados a la ansiedad crónica: desasosiego, insomnio y constantes pesadillas. El autor de *La arboleda perdida* no profundiza demasiado en la enfermedad, por lo que hace dudar al lector de si se trata de una dolencia física o, más bien, de tipo espiritual –con consecuencias psicosomáticas, como los desmayos–, potenciada por la preocupación por la salud de su padre. En 1920, muerto ya Vicente Alberti, aquella enfermedad que parecía meramente anímica se revela como algo más serio:

Una noche, [...] sentí un raro gusto a metal en la boca. Saqué el pañuelo y lo teñí de sangre. Me callé. Volví a casa, muerto de escalofríos.
[...] A la mañana siguiente, llanto de mi madre y gran reprimenda de la familia por ser yo el único culpable. [...] Vivía como un caballo desbocado. No comía. Apenas si dormía cuatro horas. [...] Me llevaron al doctor Codina, un especialista en enfermedades de pulmón. Diagnosticó después de un análisis de saliva y una radiografía de la caja torácica: “Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho” (PRC II: 122).

En medicina, una adenopatía hiliar es el término que se refiere a la inflamación de los ganglios linfáticos del pulmón. Los ganglios linfáticos son parte del sistema inmunitario, es decir, se encargan de reconocer y combatir agentes externos de riesgo como microbios o virus. La adenopatía hiliar suele tener como causas más frecuentes un cáncer de pulmón o una infección, que es lo que padecía Rafael Alberti -dicha infección tuvo su origen en el pulmón-. Debido a la fatal casualidad que supone el hecho de que

padre e hijo enfermaran casi a la vez del aparato respiratorio, se podría lanzar la hipótesis de que la enfermedad de Rafael fuera consecuencia de una gripe española –en su versión más inofensiva, antes de que el virus mutara– mal curada. El necesario reposo que sucede al diagnóstico se convierte en una etapa larga y difícil de su existencia:

Largos meses de sobrealimentación. De estatismo. De aburrimiento. De miedo. Y de silencio, casi absoluto, porque, de pronto, el temor a enfermarme de verdad, a morirme, en definitiva, fue tan grande como antes lo habían sido mi dejadez y desaprensión. Desde los primeros días de vigilancia de mi salud, empecé por eliminar a mis amigos, rehuyendo incluso la conversación con mi familia, pues el hablar me excitaba, haciéndome aumentar la temperatura en cinco décimas (PRC II: 123).

En sus memorias, Alberti se atribuye a sí mismo la culpa de haber contraído la enfermedad a causa de su forma de vida alocada y poco saludable: no comer, dormir apenas cuatro horas... Más allá de que el autor haya o no exagerado, lo que pretende mostrar al lector es que atravesaba una época difícil de su existencia, que coincidió con la muerte de su padre y los consiguientes remordimientos que esta trajo consigo, pues se arrepentía de no haberle demostrado más frecuentemente su cariño. Fue por esta época cuando comenzó a sustituir su vocación pictórica por la literaria. Mucho de literarias tenían las alucinaciones y pesadillas que conformaban la vertiente psicológica de su enfermedad, como se comprueba en las distintas anécdotas que relata en *La arboleda perdida*:

¡Qué atroz desasosiego, qué delirio y torturadas vigiliass los míos de aquellos años diecinueve y veinte! La literatura ya me apasionaba [...]. El andar fuera de casa me obsesionaba. [...] las visiones, los insomnios cruzados de pesadillas me hacían llegar al alba con los párpados rotos y los ojos casi ensangrentados. Sufría de miedos, de terrores incontenibles. Muchas noches, pretextando no encontrarme bien, suplicaba al sereno me acompañase hasta mi piso, tal era mi temor a encontrarme de pronto, consumido el pabito, en medio de la silenciosa oscuridad de la escalera. Recuerdo que al volver una aterrida madrugada de enero, se me paralizó la sangre, quedándome como clavado a pocos metros del portal de mi casa. Unos frailes extáticos, encapuchados de un blanco amarillento y sosteniendo entre las manos unos negros fusiles, lo custodiaban. Como no me atrevía a avanzar y el vigilante de la calle no acudía a mis palmadas, retrocedí despavorido, vagando por el barrio hasta que la primera ráfaga de luz limpió de visiones la puerta y pude al fin atravesarla más tranquilo (PRC II: 108-109).

Esta anécdota, acaecida cuando su padre aún vivía y él no tenía plena conciencia de su propia enfermedad, resulta altamente reveladora con respecto al origen de sus

miedos. La truculenta imagen de los frailes armados con fusiles alude, por una parte, a la inversión de Paraíso e Infierno que se desarrollaba en el primer capítulo: los frailes, supuesto símbolo de lo celestial, adquieren rasgos infernales al ir acompañados de las armas⁵. El hecho de que se hallen custodiando el portal tampoco resulta casual, si se tiene en cuenta que el contexto de Alberti, desde su infancia –con todos aquellos tíos surgiendo tras cada esquina, con los padres jesuitas espiando sus rabonas–, lo condujo a asociar el Dios cristiano con una figura eternamente vigilante, sabedora de sus pecados. La custodia, la vigilancia, es una característica íntimamente vinculada a lo religioso. Además, el autor de *La arboleda perdida* especifica que dichas visiones pavorosas se producían durante la noche, en la oscuridad, y que eran “limpiadas” por “la primera ráfaga de luz” de la mañana. De nuevo, se manifiesta la asociación existente, dentro del ideario albertiano, entre oscuridad/soledad y religión.

Por entonces, confiesa Alberti que la literatura ya le apasionaba. A pesar de hallarse convencido de que su vocación era la de la pintura, no estaba totalmente desvinculado de la poesía: no se ha de olvidar, por ejemplo, que los amigos que más frecuentaba, Gil Cala y Celestino Espinosa, eran poetas. La literatura fue invadiendo su espíritu a la par que la tristeza, que los misteriosos terrores que él achaca, en sus memorias, a la enfermedad. Su primer poema lo escribió, como se ha visto en el apartado anterior, con motivo de la muerte de su padre, momento culminante de la extraña crisis espiritual que sacudió a Rafael en aquellos años. Tras aquel primero, llegaron muchos más, todos envueltos en el mismo aire sombrío y meditabundo. Recuerda Alberti:

Aunque el dolor, pasados ya unos meses, se iba remansando en todos los de la casa, un ala oscura de tristeza golpeaba mis noches, vertidas al amanecer en nuevos poemas desesperados y sombríos. [...] Volví de nuevo a visitar los cementerios, con Bécquer en los labios y una opresión en mitad del pecho que me hacía caminar pidiendo apoyo de cuando en cuando al tronco de los árboles (PRC II: 120-121).

La tristeza, los cementerios, su propio estado enfermo decadente, parecen quedar simbolizados en la figura y en los versos de Gustavo Adolfo Bécquer, poeta del

⁵ En el tercer capítulo de la tesis, se verá cómo Rafael Alberti pudo servirse de esta alucinación para crear la imagen de la Virgen armada en su polémica obra de teatro *Fermín Galán*, aunque, en esta ocasión, la dotó de atributos positivos –revolucionaria, valiente– frente a los negativos asociados a la visión original y terrorífica de los frailes encapuchados.

Posromanticismo español⁶. Y es que la crisis que sufría Alberti resultaba, en sí misma, muy “romántica”, muy propicia para la llegada de la inspiración literaria. Se nutría de esta oscuridad para escribir sus primeros versos: de la pena por la muerte del padre, de sus visiones melancólicas y terroríficas, incluso del aspecto más científico de la enfermedad, como confiesa en sus memorias:

“Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho”. Aquella larga relación de mi mal me gustó mucho. Dediqué unos poemas, que llamé “Radiográficos”, a mi pobre pecho vencido. Y comencé mi curación confinándome, en espera de la llegada del verano –¡aquel tan querido y desordenado “triclinio”!– y la continua galería, cuyos amplios ventanales se abrían sobre los árboles y las casas de la ciudad con el lejano Guadarrama al fondo (PRC II: 122-123).

Su confinamiento en el “triclinio” –así bautizó a su dormitorio– resultó el caldo de cultivo de lo que podría considerarse su “personalidad poética”. Hasta el inicio de la enfermedad –y el progresivo y creciente interés en la literatura–, había sido el muchacho alegre, despreocupado y espontáneo que se escapaba a la playa en horas de clase, que se aventuraba por todos los rincones de Madrid para parar lo menos posible en su casa. El necesario sosiego, la reflexión que acompaña a la inspiración poética, aparecieron durante el tiempo que permaneció confinado en su habitación, agobiado por la posibilidad de un empeoramiento de la enfermedad que acabara con su propia muerte. Él mismo reconoce:

Este cambio de vida me sirvió –a él se lo debo casi todo–, calmándome los nervios, transformando poco a poco en caballo tranquilo aquel tan disparado y disparatado de mis años anteriores. Leí mucho. Cayeron en mis manos la *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez, las *Soledades y galerías* de Antonio Machado [...]. Y escribí constante y apasionadamente, sin perder gracias a mi hermana la pequeña, el contacto de la calle, cuyos ecos literarios y artísticos me llegaban, gritadores, en *Ultra*, las volanderas hojas que los llamados jóvenes vanguardistas lanzaban en Madrid con gran escándalo y protesta no sólo de los “viejos” sino hasta de la gente más alejada del mundo de las letras [...]. Al fin, *Ultra* acabó por entusiasmar me [...]. Quise colaborar en la revista (PRC II: 122-124).

⁶ En el segundo capítulo, se verá que también en su segunda crisis existencial, producida a finales de los años veinte, la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer jugó un papel importante a la hora de inspirarse para escribir su poemario surrealista *Sobre los ángeles*. Las crisis de Alberti tenían muchos ingredientes de la literatura del Romanticismo y del Posromanticismo.

Aunque envió un poema a *Ultra*, la revista nunca le contestó. Se ha de concretar en este punto que Alberti se refiere a la publicación aparecida en 1921 que adoptó el subtítulo de *Revista internacional de vanguardia*; diferente a otra *Ultra* que se publicó en Oviedo entre 1919 y 1920. Junto a *Grecia y Cervantes*, *Ultra* se constituía como la principal revista difusora del ultraísmo, el movimiento de vanguardia netamente español –inspirado en el futurismo de Marinetti y con tintes dadaístas– que, liderado por el joven poeta Guillermo de Torre, buscó deshumanizar la poesía, realizando un culto a la modernidad y situando la metáfora en un primer plano. Se rechazaba el sentimentalismo, justificando este rechazo en que el acto estético es un proceso puramente intelectual, ajeno a toda emoción. En *Ultra*, además del propio Guillermo de Torre, escribían poetas como los hermanos Rivas Panedas, Borges, César A. Comet, López Parra, Joaquín de la Escosura, Pérez Domenech, Antonio Cubero, Pedro Garfías, Jaime Ibarra, Adriano del Valle, Cansinos-Assens y Gómez de la Serna. También Gerardo Diego, que posteriormente iniciaría una amistad con Alberti. La razón por la que este pudo sentirse tan atraído por *Ultra* la ofrece María Ángeles Vázquez en un artículo publicado en el *Centro Virtual Cervantes*, donde señala:

En *Ultra*, por otra parte, la relación entre poetas y artistas plásticos es cada vez más estrecha, rasgo caracterizador de la vanguardia, así podemos localizar las colaboraciones de Jahl, Paszkiewicz, Barradas y Norah Borges, quienes ilustran las portadas y páginas interiores de la revista (Vázquez, 2005).

Esta vinculación con los artistas plásticos debió de resultar, sin duda, muy llamativa para el joven Alberti, que acababa de abandonar su vocación de pintor para dedicarse de lleno a la poesía. Aunque nunca deseó ser etiquetado en ninguna vanguardia, contempló el ultraísmo como un canal convergente para sus dos grandes pasiones: la pintura y la literatura. La primera, sin embargo, le resultaba más limitada para expresar las hondas emociones que lo atravesaban. Así lo explica en *La arboleda perdida*:

Comprobaba, con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica. Mis nostalgias marineras de El Puerto comenzaron a presentarse bajo forma distinta: aún las veía en líneas y colores, pero esfumados entre una multitud

de sensaciones ya imposibles de fijar con los pinceles. Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería solamente ser poeta. Y lo quería con furia (PRC II: 124).

Así pues, a finales de 1921, Rafael Alberti estaba totalmente seguro de su vocación poética, formada, junto a su enfermedad, en los años de 1919 y 1920; manifestada al fin en 1920, tras el fallecimiento de su padre, y cultivada durante su reposo y confinamiento, a caballo entre su “triclinio” y San Rafael de Guadarrama, aquel sanatorio por el que ya había pasado acompañando a su padre. Su estancia en San Rafael se prolongó desde mayo hasta octubre de 1921. El Alberti que para esa fecha regresó a Madrid era una persona mucho más reflexiva, melancólica y sosegada del despreocupado muchacho que había sido tan solo dos años antes. La base de su personalidad poética estaba formada, y se fundamentaba en dos pilares: los ecos tenebrosos de la religión católica y la nostalgia por El Puerto de su niñez. Escribe en *La arboleda perdida*: “Mi tremenda, mi feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado (PRC II: 124)”. En diciembre de 1921, Rafael Alberti cumpliría diecinueve años.

1.5. *Marinero en tierra y el exilio interior*

Los poemas juveniles de Alberti, compuestos entre 1920 y 1921, quedan enmarcados, sobre todo, en la corriente ultraísta que tanto interés despertaba en él. Unos pocos fueron publicados en las revistas *Horizonte* y *Alfar*. Su autor, que durante un tiempo se planteó publicarlos en un poemario bajo el título –marcadamente ultraísta– *Giroscopio*, fue, sin embargo, alejándose progresivamente de las vanguardias e incorporando en su poética la huella de un “neopopularismo” que comenzaba a extenderse entre los jóvenes poetas del círculo madrileño, como el granadino Federico García Lorca, cuya etapa neopopularista culminaría en 1928, año de publicación de su célebre *Romancero gitano*.

Alberti había leído el *Libro de poemas* de Lorca durante una de sus estancias en el sanatorio de San Rafael. Se trata del primer poemario lorquiano, publicado en 1921 y cuajado de destellos modernistas. A Alberti, sin embargo, las que le impresionaron fueron las “de corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables” (PRC II: 126). A la lectura de Lorca se suma la de Gil Vicente, escritor portugués del siglo

XV recomendado por su entonces ya amigo Dámaso Alonso, y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Barbieri. También se encuentran las huellas de Pedro Espinosa, Garcilaso de la Vega e incluso Baudelaire en la poesía que escribe a partir de 1922 durante sus estancias en San Rafael, que compondrá el poemario *Mar y tierra*, comentado así por el autor:

Mar y tierra se dividía en dos partes. La primera agrupaba directamente los poemas debidos a la serranía guadarrameña, junto a otros de diversa temática, y la segunda —que titulaba “Marinero en tierra”—, los que iba sacándome de mis nostalgias del mar de Cádiz, de sus esteros, sus bancos y salinas. [...] Lejos andaba yo por aquellos días de toda injerencia o desorden ultraístico, persiguiendo una extremada sencillez, una línea melódica clara, precisa (PRC II: 139-140).

Mar y tierra —que sería publicado en 1925 con el título definitivo de *Marinero en tierra*— le sirvió a su autor para obtener el primer premio del Premio Nacional de Poesía 1924-1925, con un jurado compuesto por José Moreno Villa, Gabriel Miró, Carlos Arniches, Antonio Machado, Menéndez Pidal y Gabriel Maura. Con su primer poemario publicado, Alberti pudo al fin afianzar su presencia en los circuitos literarios madrileños más importantes, quedando progresivamente olvidada aquella adolescente vocación pictórica.

Como bien señaló Robert Marrast, las obras poéticas de Alberti se caracterizan por poseer una unidad temática cerrada que posee un significado global⁷. Se concluyó en el anterior apartado que, tras formarse su personalidad literaria, la poética albertiana quedó sustentada en dos pilares básicos: la pérdida del Paraíso y la presencia constante y siniestra de la religión católica. *Marinero en tierra* se centró en lo primero: fue el poemario donde depositó todas sus primeras nostalgias gaditanas, aparecidas desde que en 1917 se trasladó con su familia a Madrid. No resulta casual que, en el primer poema de la segunda parte del libro, se dirija expresamente a su fallecido padre, para imprecarle: “¿Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad? / ¿Por qué me desenterraste del mar? / En sueños, la marejada / me tira del corazón; / se lo quisiera llevar” (PC I: 143).

⁷ Cabe observar que lo primero que escogió Alberti fue siempre el título de un libro de poemas, según dice él mismo en sus memorias [...]. Podemos decir que su actitud es semejante a la de un pintor que primero fija los límites espaciales del cuadro que se propone pintar [...]. Escogido el tema de la composición, elige los detalles que le permiten desarrollar los motivos que encuadren en el tema general. Aquí tenemos una de las constantes de la poesía de Rafael Alberti, desde sus primeras obras hasta las últimas (Marrast, 1990: 22).

La llamada de ese mar, del océano Atlántico de las playas de Cádiz; la queja doliente del poeta por haberse tenido que alejar de él, las interpreta Gustavo Correa como una primera toma de conciencia de su destierro interior:

Su *Marinero en tierra* constituye, en efecto, la actualización del mar de su niñez y adolescencia, dentro de un tono de íntima querencia y de velada religiosidad, en cuanto viene a situar la pérdida de un paraíso inocente y juvenil. Con un sentimiento de honda nostalgia por el mar, el cual se ha quedado atrás en su vida, según lo confiesa él mismo, escribe Alberti su primer libro de poesía (1923-1924), cuyo tema esencial es, precisamente, el de la *llamada* misteriosa e irresistible de este antiguo compañero, forjador de ilusiones y guía de innumerables aventuras. Ya desde el primer poema de la colección, expresa el poeta el sentimiento de ser un *desterrado* que oye a lo lejos la voz hechizante de su verdadera patria. Por eso lanza su quejumbre ante su propio padre que lo llevó a vivir contra su voluntad a la civilización de la ciudad (Correa, 1984: 112).

Correa menciona en este párrafo una “velada religiosidad” en la que debe situarse el poemario. A este respecto, Concha Zardoya ha estudiado el proceso de humanización de figuras angélicas y divinas en *Marinero en tierra*, llegando a afirmar: “Alberti introduce en su libro de mar y tierra imágenes vinculadas a la tradición religiosa popular. Desdivinizadas, las figuras simbólicas descienden de lo alto y participan en las faenas del mar” (Zardoya, 1984: 91). De este modo, encontramos una serie de poemas –“Santoral agreste”, “Viajeros”, “La Virgen de los Milagros”, “Triduo de Alba”– en los que los arcángeles, rubios, duermen sobre las rocas, viajan desde Polonia y acompañan al puerto a la Virgen. Ésta, por su parte, se asoma al balcón como una muchacha corriente, es “loba de mar y remadora” (PC I: 170) y, otras veces, “timonel” (PC I: 170), incluso llega a ser definida como “guerrera”⁸ (PC I: 177). En “Desde altamar”, el yo poético expresa su deseo de ir andando “por la mar al puerto” (PC I: 162), sin barca, imagen que alude a la de Dios caminando sobre las aguas recogida en la Biblia. El título de otro poema es “La sirenilla cristiana”, y en él se describe a una muchacha que pregona su venta de naranjas submarinas.

Estas referencias en el libro no contienen, de ningún modo, los tintes tenebrosos a los que asocia habitualmente Alberti la religión cristiana. Al humanizar las figuras divinas y ponerlas a realizar tareas humanas, campesinas, el autor las dulcifica, se reafirma en su afán de tomar del cristianismo solamente la parte popular, aquella que, en

⁸ La Virgen guerrera de *Marinero en tierra* constituye un precedente claro de aquella otra aguerrida Virgen armada de la polémica obra de teatro *Fermín Galán*, estrenada en 1931.

su infancia, representaba su madre o las tradiciones navideñas. El aspecto folclórico de la religión le fascina desde siempre, y dicha fascinación queda reflejada en *Marinero en tierra*. Las imágenes amables de vírgenes y arcángeles rescatan el universo infantil del que formaban parte, abandonado con el traslado a Madrid en 1917.

Precisamente, lo que Alberti trata de conseguir en este poemario –sobre todo, en la segunda parte– es revivir un mundo idílico e imposible que asocia con su niñez. Solita Salinas, en su artículo “Los paraísos perdidos de Rafael Alberti”, se interna magistralmente en este universo infantil albertiano, interpretando la historia que, veladamente, se desarrolla en los versos de *Marinero en tierra*, en los que aparece de forma recurrente la figura de una sirena labradora de huertos submarinos, la mencionada vendedora de naranjas:

Tan pronto como la sirenilla pregona el advenimiento de un mundo que parecía perdido para siempre, este mundo se hace realidad palpable. Nombrar es crear. El canto-pregón de la sirena ha encontrado el camino del mar en un mundo recién creado. Mundo feliz de deseos cambiantes logrados en acelerada sucesión, expresados en imperativos telegráficos que de tan lacónicos están al borde del no ser. [...] En movimiento hacia arriba, paralelo al del sol naciente, el grito por alegrías se eleva por los aires, dejando en su trayectoria ascensional la sonrisa de la creación (Salinas de Marichal, 1984: 55).

La misma sirenilla –muerta o adaptada a la ciudad– constituye también la clave para la interpretación de Solita Salinas acerca de la destrucción de ese mundo fantástico creado:

Mas muy poco después de crearlo procede a destruirlo. [...] Desde la orilla, habiendo perdido su mundo de actividad creadora, la sirena pierde su identidad y se deja invadir por el mundo vegetal que en su día creó y dominó ella misma. [...] Bajo la verde lluvia de los sauces, entregada al ritmo adormecedor de la hamaca, esta sirenilla encuentra la muerte [...]. En este mundo roto por la ironía se multiplicará la sirena en nuevos reflejos de su antiguo ser: sirenas que cortan colas y melenas para incorporarse a la vida urbana e invadir sus bares. O se hacen nadadoras, símbolos de las nuevas tendencias europeas. Y es que Alberti empieza a cantar las maravillas de la “nueva vida” (Salinas de Marichal, 1984: 56).

Esta exaltación de la modernidad a la que alude Salinas ha resultado una constante en todas las críticas de la obra. Porque, a pesar de que *Marinero en tierra* tiende a ser etiquetado dentro del género del neopopularismo, resulta innegable la presencia de imágenes y metáforas ultraístas –huella de aquella primera “prehistoria poética” de Alberti– e incluso precozmente surrealistas.

La destrucción del mundo idílico anteriormente creado pone un dramático broche, según el estudio de Salinas, a la respuesta que se daba a sí mismo el poeta como intento de satisfacer la necesidad imperiosa de regresar a su paraíso, un paraíso que no es el Paraíso del cristianismo:

De noche, la marejada tira del corazón del poeta. Y emprende la búsqueda de su paraíso perdido, una búsqueda hacia abajo: el paraíso es un huerto perdido, hundido en lo profundo del mar. Es un mundo submarino situado en un más allá que está bajo el terrestre. Sorprende esta búsqueda del paraíso hacia abajo puesto que en general los soñadores de paraísos buscan hacia arriba, hacia los cielos (Salinas de Marichal, 1984: 53).

La observación de Salinas resulta muy acertada. No se ha de olvidar esa primera inversión de Paraíso e Infierno que se estudiaba al comienzo de este capítulo. El cristianismo afirma que el Paraíso está situado arriba, en el Cielo, y que el Infierno se halla bajo la tierra. El Paraíso de Alberti coincide en un esquema espacial con el lugar que ocupa el Infierno, aunque se encuentra bajo el mar, y no bajo la tierra. El Paraíso queda simbolizado por el mundo marino y el mundo submarino. El mar como símbolo lo estudia Francisco Javier Díez de Revenga, que afirma:

El mar se convierte, al mismo tiempo, en un gran símbolo como paraíso temporal y espacial perdido o cuando menos lejano, lo que dota a los poemarios de sentimientos dramáticos dulcificados por el aire positivo de la musicalidad de las canciones.

La realidad vital del joven Alberti se advierte del mismo modo en las notas de paisaje: mar, viento, luz, pinos, barca, etc., adquieren configuración simbólica y representación de sentimientos de tristeza y de búsqueda de sí mismo y de su razón de existir en el mundo (Díez de Revenga, 2004: 77).

Lo que Díez de Revenga pone de manifiesto es la tristeza latente en los versos de *Marinero en tierra*, que parece “dulcificada por el aire positivo de la musicalidad de las canciones”. Pero es un sentimiento de nostalgia y de búsqueda de su propia identidad el que le conduce a construir ese universo idealizado submarino, que no es tan distinto del mundo real, como apunta Concha Zardoya en su artículo “La técnica metafórica albertiana”:

Alberti, en este libro, transpone al mar el mundo de la tierra, superponiendo paisajes, oficios y experiencias, que, ilusoria y poéticamente, se intercambian y se intervalen. La realidad que el poeta ha vivido –en la costa de la Andalucía Baja y en el corazón de Castilla– se transfigura de este modo en otra realidad más honda y más bella. En esta transfiguración lírica –que ocurre especialmente en la tercera parte– el poeta no sabe

distinguir los límites que separan la esfera marina de la terrestre. Vive una ilusión que, mágicamente, las unifica. La dualidad, así, se resuelve en una ambivalencia. Sin embargo, en algún momento, el poeta ha de reconocer que el sueño le engaña (Zardoya, 1984: 78).

El paraíso de Alberti constituye una mezcla imaginaria entre un mundo submarino fantástico y otro mundo campesino real. Pero en este punto, Zardoya puede haber descubierto el origen de la voluntad del autor de destruir ese mismo paraíso creado anteriormente como respuesta a su nostalgia. Dicho paraíso es una ilusión y, cuando el poeta se percató de ello, ocurre lo mismo que acontece en los sueños en los que la persona toma conciencia de que está soñando: que se desvanece. Escribe Zardoya:

La imprecisión visionaria culmina en la canción 48, en la que la poesía se nos revela como un país lejano, ignoto, en el que habitan la tristeza y la melancolía, sentimientos de lo inalcanzable. El marinero –identificado con el poeta– va en busca de ese país que no aparece en los mapas ni en el espacio de la realidad objetiva (Zardoya, 1984: 82).

El poema al que alude Zardoya, “Ojos tristes, por la banda”⁹, refleja ese instante de toma de conciencia de la naturaleza onírica e imposible del mundo submarino idealizado, cuando concluye con los versos “Sin rumbo van. / ... Mis ojos tristes, sin rumbo...” (PC I: 319). No hay rumbo, porque la respuesta que el yo poético había encontrado a su tristeza es ilusoria, y comprender esto supone el retorno a esa misma aflicción. Como se ve, *Marinero en tierra* es una obra mucho más melancólica que lo que puede revelar una lectura superficial. No en vano afirmó Robert Marrast que en sus orígenes “hay lo que podríamos llamar un profundo traumatismo psicológico” (Marrast, 1990: 27). Dicho traumatismo es la pérdida del paraíso de la infancia, que en su biografía coincide, como se ha reiterado, con el traslado a Madrid.

Este aparente optimismo dominante en el libro, que ha alimentado mitos relacionados con la frivolidad albertiana, encubre momentos en los que se revela el sentimiento de tristeza latente. Los colores, en este caso, ofrecen al lector pistas reveladoras. A pesar de que en el poemario predominan el azul y el blanco, símbolos de la claridad, de la pureza y la libertad, algunos poemas aparecen atravesados de negrura.

⁹ En un origen, este poema pertenecía al libro *El alba del alhelí*, y solo fue incorporado a *Marinero en tierra* con posterioridad.

Así lo ha señalado Gustavo Correa en su artículo “El simbolismo del mar en *Marinero en tierra*”:

Dentro de este mundo de creaciones ideales y de evocación afirmativa se halla, sin embargo, una nota de modulaciones funerarias, que ha de manifestarse a lo largo de toda la colección y que termina con los acentos enlutados de los dos últimos poemas. [...] Estos presentimientos funestos se intensifican, aún más, en otro poema, en el cual aparece un paisaje carente de toda luz, y el cual se halla dominado por un *sol negro* sobre una *mar muerta*, que va cubriendo de luto a la totalidad del universo cósmico. Dentro de este fondo funerario podemos, entonces, contemplar una *carabela negra* con su carga ominosa de huesos, hundida en lo profundo de este mar, también negro (Correa, 1984: 116).

El mundo de magia y fantasía creado se va cubriendo de luto universal, y con él la voz poética, que toma conciencia de su propia muerte y se prepara para lo que podría considerarse su propio funeral. Esto se refleja en los dos últimos poemas de la obra. En uno, escribe: “Si mi voz muriera en tierra, / llevadla al nivel del mar” (PC I: 193). El título del último poema es “Funerales”. Continúa Gustavo Correa:

La trayectoria de *Marinero en tierra* presenta, así, el itinerario de un poeta en plena juventud que ha perdido la visión idílica del mar y al recrearla perfila la configuración de un fuerte símbolo que se revela, en un principio, en la forma de un paraíso espacial y temporal que corresponde a una época acabada de vivir, pero el cual, a su vez, se halla en riesgo inmediato de hundirse definitivamente [...]. Dentro de este ambiente funerario, la voz alegre y juvenil del poeta se convierte en lamento, y los colores vívidos de los jardines submarinos se tornan en paisajes desolados, en medio de una naturaleza enlutada que llora la muerte del marinero (Correa, 1984: 116-117).

La alegría de la voz poética a la que alude Correa es, por tanto, momentánea, y se corresponde con el tiempo en el que el universo mágico submarino es real. Pero previamente, lo que el lector percibe es un fuerte sentimiento de nostalgia, y la desolación más absoluta cuando se desvanece dicho universo. *Marinero en tierra* no es un libro en el que predomine la alegría, aunque, como señalara Díez de Revenga en el párrafo anteriormente citado, la musicalidad de las composiciones contribuyan a dulcificar el dramatismo. También el tono infantil que envuelve la obra, que ha influido en su valoración popular, en la que se la llega a tachar de superficial, simple o pueril. Sin embargo, una lectura en profundidad revela la impecable técnica metafórica que Alberti ya empleó en este primer libro suyo, además de la complejidad significativa. La mirada infantil que se percibe es un mecanismo consciente de Alberti para recrear la

inocencia perdida, porque *Marinero en tierra* constituye un refugio de los recuerdos de esa etapa de su vida: la infancia. Este aspecto lo estudia Concha Zardoya, para la cual:

El jugueteo infantil –a través de encantadoras humanizaciones de la flora y de la fauna y, sobre todo, a través de una microvisión del mundo– encubre una añoranza de la infancia perdida y el deseo de revivir su inocencia. Este sentimiento se suma a la nostalgia del mar y de la libertad que él representa –anhelo de aventura humana y poética–, y se enlaza con el sentimiento del amor imposible. *Marinero en tierra*, así, es mucho más *serio* de lo que parece y oculta una intensa tonalidad subjetiva, más acá y más allá y más adentro de toda posible fuente literaria. Y nos ha dejado una lección, no únicamente de perfecciones formales, sino de eterna validez humana, sobre todo si lo enlazamos con el resto de la obra albertiana: el poeta ha de cantar, cantar siempre. [...] Aunque llore y desespere por dentro porque el mundo en que el hombre vive –el hombre a quien envía su canto– no es como debiera (Zardoya, 1984: 109-110).

Zardoya alude en este párrafo a una característica que prevalece en toda la poesía albertiana y en la propia figura del poeta: la vitalidad. La voz poética, a pesar de sentirse invadida por la desolación, por la oscuridad y la tristeza, se mantiene firme en su afán por cantar, en su esperanza por viajar hacia la luz. Alberti no es un poeta predominantemente alegre, sino nostálgico, vital y esperanzado, siempre en constante lucha consigo mismo y con su obsesión por retornar a un pasado idealizado.

En este primer libro de Alberti, su voz ya se configura como la de un exiliado, no de una patria real sino de una temporal: la infancia, identificada con el mar de Cádiz, asociado este al sentimiento de la libertad. Al tratarse de una idealización amable de ese universo infantil, la parte de la religión que queda reflejada es la popular, la folclórica, la que en su memoria aparece contemplada positivamente.

1.6. *El alba del alhelí*: ecos de la mar, drama y oscurantismo religioso en la Alta Andalucía

En invierno de 1924, Rafael Alberti viajó a Rute, un pueblo de la serranía cordobesa donde residía su hermana María y el marido de ésta. Allí pasó una temporada. En *La arboleda perdida*, recuerda la primera visión que tuvo del lugar: “¡Triste y dramático viaje hasta la súbita aparición de Rute, levantado al fin ante mis ojos bajo la sangre oscura de un poniente ya muerto!” (PRC II: 150). Tristeza, drama, sangre y muerte son los conceptos que asocia Alberti, desde el comienzo, a Rute, un pueblo alejado de aquella claridad blanca y azul de la Andalucía marítima de Cádiz. La

Córdoba que se refleja en su literatura, cerrada, oscura y anclada en el pasado, resulta similar a la Granada rural que aparece en la obra literaria de Federico García Lorca, que Alberti ya conocía bien.

En esta época, acababa de mandar su manuscrito de *Mar y tierra* al Premio Nacional de Poesía, que acabaría ganando. Su vocación literaria se hallaba afianzada, pero él mismo se veía en este tiempo como “un pintor y un poeta casi en estado de nebulosa, que se mataba por la poesía, amaneciendo a veces con los ojos sangrantes de no dormir por ella” (PRC II: 142). De nuevo, surgen en este autorretrato los conceptos de “sangre” y “muerte”: Alberti contempla el proceso creativo como una lucha interna, un esfuerzo surgido de los pozos más negros de su psique.

Nada más instalarse en la casa de su hermana, comenzó a percibir las sensaciones que compondrían su visión oscurantista del lugar: “Algo duro, casi siniestro respiraba todo el aire de Rute. Una de las paredes de mi cuarto, aquella en la que apoyaba la cabeza para dormir, correspondía a una celda de la cárcel. Gritos y voces comenzaron a entrármese en el sueño” (PRC II: 150). Estas percepciones, casi presentimientos, sitúan al lector al borde de un panorama tenebroso, totalmente opuesto a la ensoñación que cimentaba el mundo submarino de *Marinero en tierra*. Escribe al respecto Emilio Palacios Fernández:

Era la Andalucía áspera y trágica, que él desconocía. Alberti se dedicó a investigar el pueblo en profundidad, sus paisajes, sus leyendas, el contraste entre la cal, blanca y ardiente, y la negrura de la mentalidad primitiva de sus gentes, buscando inspiración para su nuevo trabajo. Los episodios de la realidad ruteña se convierten en “motivos literarios” (Palacios Fernández, 2004: 86-87).

Alberti no desconocía del todo esa Andalucía “áspera y trágica”, porque la había vivido a través de la poesía lorquiana. La blancura de la cal que predominaba en los edificios de Rute le llamó la atención desde su llegada, tanto que incluso se planteó escribir un poemario con el paradójico título de *Cales negras*, que reflejaría esa antítesis entre el color de las cales y las mentalidades sombrías, estancadas en épocas remotas, de los ruteños. En *La arboleda perdida*, escribe:

Me sacudía la atmósfera de Rute, aquel dramático pueblo andaluz al pie del Monte de las Cruces, pueblo, como tantos otros escondidos de aquellas serranías, saturado de terror religioso, entrecruzado de viejas supersticiones populares, soliviantado aún más por una represión de todos los sentidos, que a veces llegaba a reventar en los crímenes

más inusitados y turbios, pueblo rico, abundante de suicidas y borrachos, de gentes locas que después de invocar a los espíritus vagaban a caza de tesoros por los montes nocturnos, terminándose casi siempre estas expediciones diabólicas a palo limpio, tiros o navajazos. Creí, por fin, luego de haber eliminado algunos otros, haber hallado el título: *Cales negras*, pretendiendo condensar así todo lo oscuro, trágico y misterioso que se escondía bajo la cal ardiente de Rute (PRC II: 356-357).

Alberti introduce en su descripción de Rute, además de las supersticiones, el “terror religioso”, que se presenta como uno de los elementos opresivos del lugar. Otra vez se entremezclan religión y locura, como en la imagen de los tíos y demás ancestros que deambulan por las páginas de *La arboleda perdida* correspondientes a su niñez. Inmerso en este ambiente y con tal disposición de ánimo, empezó a escribir los poemas de su nuevo libro:

Comencé la primera serie de canciones. Aquel color azul de mis playeras y salineras gaditanas aquí no era posible. Era otra la música, más quebrados los ritmos, otros los tonos de la luz, otro el lenguaje. Aun a pesar del sol, la voz tajante, dura de las sombras iba a poner como un manto de luto en casi todo lo que entonces escribiera (PRC II: 157).

De estas primeras composiciones destaca la serie de poemas titulada “La Encerrada”, en alusión al sobrenombre con el que se conocía en el pueblo a una bella muchacha que solo se dejaba ver públicamente durante la misa del alba, porque el resto del tiempo, sus beatas tías la mantenían enclaustrada en el hogar familiar. Para Alberti, eran “negras sombras vigilantes que así martirizaban su belleza, su pobre juventud entre cuatro paredes” (PRC II: 157).

La escritura de *Cales negras* se vio interrumpida unos meses más tarde por la súbita noticia de la obtención del Primer Premio de literatura 1924-1925. Alberti regresó a Madrid y, durante un tiempo, se olvidó del proyecto literario iniciado en Rute, embarcándose en un nuevo poemario, en la misma línea de popularismo culto, pero con un tono mucho más jovial y ligero, que titularía *La amante*, escrito con motivo de un viaje en coche, junto a su hermano, por Castilla y las vascongadas. *La amante* sería publicado a finales de 1925 como suplemento de *Litoral*, la revista malagueña de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Previamente, concluido el verano de 1925, Alberti regresó a Rute con la idea de continuar su inconcluso *Cales negras*, que amplió y rebautizó con el nombre definitivo de *El alba del alhelí*. Al respecto de esta modificación, escribe Emilio Palacios Fernández:

El cambio de título reflejaba a las claras que el tema primitivo generador del libro, asuntos trágicos de la vida de Rute, se había ido complementando con nuevos motivos literarios que reflejaban otra sensibilidad, y que por lo tanto la vieja denominación resultaba insuficiente, incluso inadecuada. La elección de la flor del alhelí no era arbitraria, ya que se trataba de una planta común en Andalucía, siempre muy olorosa, y de la que existían distintas especies con pétalos de color amarillo, negro, blanco, rojo, lila, jaspeado, y de otras tonalidades (Palacios Fernández, 2004: 89-90).

Precisamente, la diversidad de colores del alhelí daría lugar a la organización de la obra, que quedó conformada por tres libros, titulados “El blanco alhelí”, “El negro alhelí” y “El verde alhelí”. El primer libro trata asuntos de Rute desde un punto de vista ligero, ingenuo. Aparecen personajes reales, como “La húngara”, una vagabunda nómada, estrechamente vinculada con la naturaleza, que dio lugar a una serie de poemas. También resurge el personaje de la sirena hortelana que trabajaba en el submarino huerto de *Marinero en tierra*, en el poema titulado “La hortelana del mar”, que sale de su hábitat para internarse en la Andalucía profunda y, en los versos de la composición, se queja de lo agotada que se encuentra tras este largo viaje.

La esencia original de *Cales negras* se halla, especialmente, en el segundo libro, “El negro alhelí”, que recoge composiciones también acerca de asuntos de Rute, pero con un tono mucho más dramático que en el primer libro. Acerca de “El negro alhelí”, afirma Solita Salinas que su autor presenta un “ambiente de incomunicación, tristeza y misterio. Igual sueño de libertad frustrado” (Salinas, 2004: 162). La primera serie de poemas, “La mal cristiana”, presenta a una mujer a la que se acusa de no haber ido a misa y ser, por tanto, una mala devota. La mujer confiesa que no creía en la Virgen María hasta que la vio en su faceta de hortelana, es decir, humanizada. Dicha humanización, que se hallaba también en las figuras divinas de *Marinero en tierra*, le da sentido –positivo- a la imagen de la Virgen y renueva la fe de la mujer inicialmente descreída. En esta serie de poemas, también se enfrenta el sentimiento del amor a la religiosidad. La siguiente serie, “La maldecida”, retrata a una mujer enlutada, “muerta entre cuatro paredes” (PC I: 283), cubierto su rostro por un velo. De fondo, un romance clandestino, prohibido, que atenta contra el concepto de decencia de los ruteños. Después, la serie de “La encerrada”, protagonizada por aquella habitante de Rute custodiada cruelmente por su familia, cuya vida real acabó también en drama, pues

Alberti tuvo noticia de su suicidio¹⁰. Las siguientes, “Nocturno”, “Alguien” y “Prisionero”, recogen anécdotas reales de Rute que reflejan una atmósfera opresiva de encierro, temor a lo novedoso o diferente, ausencia de libertad. En “Prisionero”, resurge la evocación del mar, que la voz poética llama “su hogar”. En “El buen amigo”, reaparece la imagen del mar como destino de un hombre muerto, posiblemente asesinado, como insinúa el hecho de ser descrito con “el pecho abierto” (PC I: 301). La muerte vuelve a estar presente en “Estampas”. Uno de los poemas que componen esta serie, titulado “Torre de Iznájar”, lo escribió Alberti inspirado por su visita al castillo de la localidad cordobesa de Iznájar, acerca de la cual escribe en *La arboleda perdida*: “Sí, era la muerte la que me miraba desde las cumbres y los valles lejanos. Allí, en la misma torre, escribí una canción, de secreto dramático, parecido al de García Lorca. ¡Como que aquéllas eran las tierras duras y funerales de su poesía!” (PRC II: 161). Las últimas series que componen “El negro alhelí” fueron escritas a raíz de una visita a Sevilla y conservan el mismo aire dramático de todo el libro, incorporando el motivo del toreo – uno de los poemas, “Joselito en su gloria”, está, de hecho, dedicado al famoso torero, mecenas de la Generación del 27, Ignacio Sánchez Mejías–. “El negro alhelí” se cierra con “El tonto de Rafael”, que lleva el subtítulo de “Autorretrato burlesco” y que incorpora un tono cómico, de tierno patetismo, que contrasta con el sombrío de las restantes composiciones¹¹.

En el tercer libro, “El verde alhelí”, la voz poética escapa del oscurantismo del anterior y recupera los temas del mar imposible y del amor, pero cantándole esta vez no a su mar de Cádiz, sino al Mediterráneo. Compuso estos poemas, reagrupados en una serie titulada “Playeras”, tras su visita a Málaga, a la Imprenta Sur de Prados y Altolaguirre, donde publicaría *La amante*. Reaparece la novia submarina que surgiera en *Marinero en tierra*, que persigue mariposas por “los bosques de corales” y las

¹⁰ La historia de “La Encerrada”, con su dramático final, recuerda a la célebre obra de teatro lorquiana *La casa de Bernarda Alba*, en la que una figura matriarcal, Bernarda Alba, beata y cruel, mantiene encerradas a sus hijas en el hogar familiar, impidiéndoles contacto alguno con hombres. La hija menor, Adela, recurre al suicidio como último acto de rebeldía, incapaz de vivir una existencia en la que carece, por completo, de libertad. García Lorca escribió esta obra en 1936, aunque no fue estrenada y publicada hasta 1945, en la editorial bonaerense Losada.

¹¹ “El tonto de Rafael” constituye el más claro precedente de su obra de 1929 *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, no solamente por la adjudicación a su propia persona del adjetivo “tonto”, sino por el tono patético, salpicado de humor surrealista, atravesado por onomatopeyas como “Pío-pío” – referida ésta al picotazo de un pollo–, preguntas y exclamaciones que imitan diálogos.

“selvas de las algas” (PC I: 328). Más adelante también se alude a ella: “Por nadie me cambio yo, / sabiendo que allá en el mar, / que allá en el fondo del mar / me aguardas tú” (PC I: 329). Otro poema se titula igual que uno integrado en *Marinero en tierra*, “La sirenilla cristiana”, aunque su contenido es diferente. La idea de la toma de conciencia, por parte de la voz poética, de que el mundo de fantasía de la sirena es solo una ilusión, que ya aparecía en *Marinero en tierra*, resurge aquí en los versos “¿quién querrá hacerme a mí ver / que estoy viviendo engañado / no creyéndote mentira?” (PC I: 332).

El alba del alhelí fue publicado en 1927. Varios de los poemas que inicialmente formaron parte de este libro fueron incorporados, en ediciones posteriores, a *Marinero en tierra* –ocurrió lo mismo con algunos de *La amante*–. Alberti, siempre tan preocupado por otorgar una unidad temática a sus obras, consideró que resultaban más procedentes en la obra con la que ganó el Premio Nacional en 1925. *El alba del alhelí* constituyó, como señala Emilio Palacios, “un punto de inflexión en la creación lírica de Rafael Alberti” (Palacios Fernández, 2004: 100), porque en las siguientes obras abandonaría el popularismo y el folclore para internarse por otros derroteros. Con este libro concluye su primera etapa poética.

2. INMERSIÓN EN LA OSCURIDAD Y ANTICLERICALISMO: LA DEGRADACIÓN DE LO SAGRADO

2. 1. Cal y canto: banalización de los elementos sagrados y melancolía latente

En 1926, Rafael Alberti sentía haber superado la primera etapa de su obra poética. Reflexiona sobre ello en *La arboleda perdida*:

Ya el poema breve, rítmico, de corte musical me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente. ¿A qué apretarlo más? [...] *Pasión y forma*, encontré, a poco de iniciados los primeros poemas. Era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter como en un cofre de cristal de roca, en una blanca y dura urna, aunque transparente. Sometería el verso métrico a las presiones –y precisiones– más altas (PRC II: 198).

Pasión y forma constituye el título inicial del poemario que, por consejo del escritor José Bergamín, acabaría siendo bautizado como *Cal y canto*. En el contexto poético español se preparaba ya el sonado homenaje al excelso Luis de Góngora, con motivo del tercer centenario de su muerte, que se celebraría en Sevilla en 1927, dando nombre a la generación de la que Alberti formó parte: la Generación del 27. El interés por Góngora, por tanto, se renovaba: lo refleja la propia poesía de Alberti de aquellos años, 1926 y 1927, recogida en *Cal y canto*, que incluye formas métricas como el soneto, asumiendo un neogongorismo que se mezcla con el vanguardismo imperante en la década de los veinte. El poemario constituyó un cambio radical de orientación respecto a lo que había sido su literatura hasta ese momento. Algunos críticos, como Luis Felipe Vivanco, lo acusan de una cierta artificialidad sustentada únicamente en la palabra¹²; otros, como José Corredor-Matheos, señalan su carácter “necesario”:

A pesar de lo que pueda haber en esta poesía de voluntaria y de intencionadamente artificiosa, todo responde a una necesidad. La evolución del poeta se abre a esta nueva etapa siguiendo cierta dialéctica. Es la respuesta al agotamiento de una temática y una actitud que tiene tanto de personal como de poética (Corredor-Matheos, 1980: 16).

¹² “El desarrollo argumental se pierde, a menudo, a través de una sintaxis barroca de imágenes que terminan en sí mismas. Quiero decir que no conducen más que a la consumación de su propia belleza verbal” (Vivanco, 1984: 186).

El giro repentino en la obra de Alberti desconcierta, sin duda, y puede conducir a la crítica a interpretar que el poeta podría haber forzado su estilo para sumarse al neogongorismo y al vanguardismo que se extendía entre los escritores de su tiempo. Durante años, *Cal y canto* ha sido considerado por muchos como una transición de la primera etapa albertiana a la segunda, la protagonizada por los poemarios, de corte surrealista, *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Sin embargo, los poemas de *Cal y canto* fueron escritos, en su mayoría, entre 1926 y 1927, antes de que, en 1928, Alberti sufriera una terrible depresión o crisis existencial que empujaría su poesía por los derroteros del surrealismo. María Pilar Celma considera que en la crítica influyó el retraso de la publicación de *Cal y canto*, que no se produjo hasta 1929¹³. La aportación más valiente y acertada es la de Gonzalo Santonja, que considera el poemario como “el libro más 27 de todo el 27”, porque

supone y representa el abandono de la lírica de los cancioneros, el paso del neopopularismo más consciente al neogongorismo más total y un clasicismo de cuño metálico, nuevo, frío, diferente, que une la mitología antigua y los bienes de equipo como signos visibles de la modernidad (Santonja, 2003: 719).

Más que artificioso, el libro debe comprenderse a partir de un nuevo sentir en el alma del poeta, que trató de resquebrajar los universos que hasta entonces le habían otorgado sentido a su poesía. En sus propias palabras:

Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebatava, sintiendo que con él había nacido algo que me traía una nueva visión, un nuevo sentimiento que a la larga arrumbaría de una vez al viejo mundo desmoronado ya entre las ruinas de la guerra europea (PRC II: 198-199).

El cine adquiere una importancia capital en la obra. En el poema “Carta abierta”, un Alberti de veinticinco años esboza su famoso verso: “Yo nací –respetadme!– con el cine” (PC I: 475). La búsqueda de la belleza idiomática –de cuyo exceso le acusa Vivanco, como se ha visto– y la velocidad vertiginosa, producto de la cinematografía –que pudo condicionar la rapidez del giro en la poesía albertiana, desde el

¹³ “En dicha infravaloración pudo influir el retraso en la publicación de este libro: [...] se editó en 1929, lejos ya del momento del ímpetu gongorista y cuando ya Alberti estaba inmerso en el proyecto de *Sobre los ángeles*” (Celma, 1984: 137).

neopopularismo al neogongorismo—, son las dos grandes características de este libro en el que Alberti “arrumbó de una vez al viejo mundo desmoronado ya”. El viejo mundo es el mundo mitológico, de sirenitas y huertos submarinos, que había predominado en *Marinero en tierra*. En *Cal y canto*, las sirenas de antaño, con cortes de pelo *a lo garçon*, abandonan el mar para buscar los cielos, invadidos por la civilización moderna de bares, cines y aviones, como se refleja en “Sueño de las tres sirenas”:

Nácares de la luna ya olvidados,
las verdes colas de las tres sirenas,
que huyendo de la mar y sus pescados,

cortas las faldas, cortas las melenas,
reinas del viento, los celestes bares
solicitan en tres hidros alados.

[...]

Ver cómo en las verbenas siderales,
vírgenes albas, célicos donceles
y flores de los canos santorales,

en calesas de vidrios y claveles,
las ternas van a coronar, equinas,
del giro de los blandos carruseles.
(PC I: 408-409).

El nuevo universo celeste reúne personajes y elementos religiosos, como “vírgenes albas” y “canos santorales”. De nuevo se contempla aquí la presencia sempiterna de la religión, pilar básico de la poética albertiana, siempre desde un punto de vista anticlerical. En *Cal y canto*, dicho anticlericalismo se sustenta en una banalización y satirización de lo sagrado, como se irá viendo a lo largo del presente apartado.

En su magnífico estudio *El mundo poético de Rafael Alberti*, Solita Salinas de Marichal dedica un capítulo completo a *Cal y canto*, donde señala lo anteriormente mencionado: la preponderancia de la velocidad en el proceso de destrucción del mundo armónico que la precedía:

Todo queda subordinado a la nueva reina del récord, la velocidad lograda por los inventos mecánicos, que trae consigo el imperio sobre tiempo y espacio: el cine, el telegrama, la electricidad, el tren, el tranvía, el automóvil, el avión, el gramófono, la radio, el teléfono, todos los nuevos medios, las nuevas máquinas, pasan al verso de *Cal*

y *canto* con un ímpetu juvenil que da al traste con la mitología, y también con el orden establecido (Salinas de Marichal, 2004: 230).

Los personajes de la mitología clásica, idealizados en la etapa poética anterior, ostentan en este libro una decadencia satírica en la que se han adaptado a los nuevos tiempos. En el poema “Narciso”, se percibe dicha evolución a lo largo de las tres partes en las que se divide: “Situación”, “Sueño” y “Metamorfosis”. En “Sueño”, la última estrofa invoca ese paso drástico del clasicismo a la modernidad: “¡Sal tú, Narciso, que la lunería / te espera, no en el agua, en los jardines / lisos, al sol, de la camisería!” (PC I: 411). En “Metamorfosis”, se describe ya a un Narciso convertido no en una flor, como en el mito original, sino en una insignia de sombrero y un alfiler de corbata: “Narciso, tú, la insignia en el sombrero, / del club alpino, *sportman*, retratado / en el fijo cristal del camisero. / Y en la pechera, trébol ya de plata, / punzando el corazón, sustituidos, / en alfiler, tus miembros, de corbata” (PC I: 411). El poema que mejor ejemplifica esta decadencia mitológica es “Venus en ascensor”, donde Alberti hace gala de todo su ingenio y agudeza:

(CIELOS: 1,2,3,4,5,6,7)

Maniquí, Venus niña, de madera
y de alambre. Ascensores.
-Buenos días, portera. (La portera,
con su escoba de flores.)

PRIMERO:

Abogado y notario de los males de amores.

Eros, toga, monóculo y birrete,
clava a sus señorías
en el arco voltaico de un billete
de cinco mil bujías.

SEGUNDO:

Agencia de tinteros. Despacho de Poesías.

Apolo, en pantalones, sin corbata
-Diga, usted- ,aburrido,
su corona de pámpanos de lata
-Repita- lustra, ido.

TERCERO:

Realización de voces. Se perfila el sonido.

Con la esperanza a cuatro pies, procura

pescar, mientras expira,
Orfeo, del cajón de la basura,
la concha de su lira.

CUARTO:
Cinema. Noticiario. Artificio. Mentira.

En la pantalla anunciadora, Ceres
instantánea, embustera,
imprime a Baco un saldo de mujeres
de alcanfor y de cera.

QUINTO:
Inodoro celeste. Termosifón. Bañera.

Ganimedes, impar y pulcro, orina
sobre Ícaro, tronchada
luz del viento, una flor de gasolina
y ozono, destilada.

SEXTO:
Modista parisién. A la inversa la entrada.

Narciso, ligas verdes, descocado,
todo tacón, se asoma
a una luna de azogue, enamorado
de sus pechos de goma.

SÉPTIMO:
Bar azul del escándalo: Dios Padre y la Paloma.

Maniquí, Venus niña, de madera
y de alambre. Ascensores.
-Buenas noches, portera. (La portera,
sin su escoba de flores).
(PC I: 449-450).

En este poema Venus, diosa romana del amor, se aparece a los lectores como un maniquí de madera y alambres —circunstancia con la que Alberti vuelca su ironía hacia la concepción contemporánea del amor—. En la mitología romana, Venus emergió del caos, naciendo de la espuma del mar, y fue pasando por distintas islas, ninguna de las cuales la acababan de convencer; a su paso, brotaba la vegetación. En *Cal y canto*, a pesar de tratarse de una Venus de madera y alambres, logra que broten flores de la escoba de la portera. Los siete cielos —el siete es un número simbólico en el cristianismo, que adquiere mucha importancia en el texto del Apocalipsis; en *Cal y canto*, se repite en varios poemas— se convierten en siete pisos a los que va ascendiendo en un ascensor, y en cada uno de ellos se encuentra a un personaje de la mitología

griega que desempeña un nuevo papel en la sociedad contemporánea, destruyéndolos, pues, con ironía: la corona de Apolo es de “pámpanos de lata”, la concha de la lira de Orfeo se halla en la basura, Narciso es un modista parisién “descocado”... El séptimo piso se reserva a la religión cristiana –hasta aquí, se ha contemplado la romana, con la figura de Venus, y la griega–, con un Dios Padre y una Paloma –símbolo del Espíritu Santo– en un “Bar azul del escándalo”. Pierden así su halo sagrado para descender a la frenética sociedad de los años veinte, a un contexto tan poco idealizado como un bar.

El cristianismo tiene cabida en *Cal y canto*, en cuyos versos se banaliza, igual que le ocurre a la mitología griega clásica y también a la romana. Escribe Salinas de Marichal:

Los temas angélicos, que van a aumentarse en el próximo libro, se exhiben ya en éste sobradamente: dos veces vemos a Dios, que está ausente de *Sobre los ángeles*. Vemos a san Rafael, arcángeles, serafines. Y sobre todo los ángeles albañiles, ya completamente dentro del mundo angélico netamente albertiano, esos ángeles que bajan de los séptimos andamios del paraíso sin ser notados, por invisibles cordeles, para sorber la sangre del dormido y, de vuelta en el séptimo cielo, encalar con ella los astros. Reina la ambigüedad agridulce tan característica de *Sobre los ángeles*.

Al mundo angélico tradicional se unen las figuras prominentes de la Iglesia contemporánea (el Papa, el Vaticano, arzobispos y cardenales) (Salinas de Marichal, 2004: 241).

En efecto, uno de los poemas que componen *Cal y canto* se constituye como predecesor de lo que aparecería en *Sobre los ángeles*, y podría perfectamente formar parte de éste. Se trata de “Los ángeles albañiles”:

Escayolados de frío,
astrales blusas de nieve,
de los séptimos andamios
del Paraíso descienden,
dorados los palaústres,
por invisibles cordeles,
tres ángeles albañiles
para socavar mis sienas.

Al filo de una ventana
del segundo cielo, ausente,
y al libre y libre albedrío
del aire que vuelve y vuelve,
en rumbo de luces idas,
sin saber si van o vienen,
y en colcha de tersas cales,
desnudo, mi cuerpo duerme.

—Ángeles, ¿qué estáis haciendo?
Derriba en tres mi frente,
mina de yeso, su sangre
sorben los cubos celestes,
y arriba, arriba y arriba,
ya en los columpios del siete,
los ángeles albañiles
encalan astros y hoteles.
(PC I: 431).

Los ángeles de este poema, igual que ocurrirá en *Sobre los ángeles*, adquieren un cierto tinte maligno, siniestro, al utilizar la sangre humana para encalar las construcciones de su Cielo. De nuevo se percibe la técnica albertiana de invertir los valores de Paraíso-Infierno según el cristianismo: los ángeles, figuras celestiales, asumen características demoníacas. En el poema, descienden “de los séptimos andamios del Paraíso”. A lo largo de la obra, se hallan dos tendencias: una ascendente –las criaturas del mar y de la tierra, ascendiendo a los cielos, que con los nuevos inventos de la sociedad se democratizan– y otra descendente: la que siguen las figuras que tradicionalmente poblaban esos cielos, consideradas antaño sagradas y que acaban banalizándose, arrastrados por la nueva sociedad. Salinas de Marichal menciona que en el poemario aparece Dios –el Dios cristiano, se entiende– en dos ocasiones. En la primera sigue la consabida trayectoria descendente. Se trata de “El jinete de jaspé”, en cuyas dos últimas estrofas se produce una irrupción del mar en el Paraíso: “Sus cuernos contra el aire la mar lima / enarca el monte de su lomo y, fiera, / la onda más llena la convierte en cima. / rompe, hirviendo, el Edén, hecha océano, / cae de espalda en sí misma toda entera... / y Dios desciende al mar en hidropiano” (PC I: 407). La segunda mención del Dios cristiano se corresponde con la última estrofa del citado “Venus en ascensor”, donde aparece junto a la Paloma en el “Bar azul del escándalo”. Otro bar, o tal vez el mismo, es el que se menciona en el poema “Guía estival del Paraíso (Programa de festejos)”:

Hotel de Dios: pulsado por los trenes
y buques. Parque al sur. Ventiladores.
Automóvil al mar y los andenes.

San Rafael, plumado, a la cantina,
chófer de los colgantes corredores,
por un sorbete lleva, sin propina.

¡Al Bar de los Arcángeles! De lino,
las cofias de las frentes; y las alas,
de sidra y plumas de limón y vino.

Por una estrella de metal, las olas
satinan el marfil de las escalas
áureas de las veloces pianolas.

¡Campo de Aviación! Los serafines,
la Vía Láctea enarenada, vuelan
la gran Copa del Viento y los Confines.

Y en el estadio de la luna, fieros,
gimnastas de las nieves, se revelan,
jabalinas y discos, los luceros.

¡Reina de las barajas! Por los lagos
de Venus, remadora, a los castillos
del Pín-Pán-Pún de los tres Reyes Magos.

Carrera de los vírgenes cometas
en cinta, alrededor de los anillos
saturnales, de alcohol las bicicletas.

¡Funicular al Tiro de Bujías!
¡Submarino al Vergel de los Enanos,
y al Naranjal de Alberti, los tranvías.

Hotel de Dios: pulsado por los trenes
y buques. *Hall* al sur. Americanos
refrescos. Auto al mar y los andenes.
(PC I: 416-417).

La morada de Dios, el Paraíso, se ha transformado en la poética albertiana en un hotel rodeado de trenes, buques y demás elementos que simbolizan la modernidad, donde los ángeles tienen bares y los luceros acuden al gimnasio.

En “Nadadora”, incorpora elementos que forman parte de las instituciones eclesiásticas:

¡Viento, para!
¿Qué pensará S. S. el Papa?
Limonos del Vaticano
bajan a la mar los ángeles,
rosarios y estampas.
En mi maillot rendido pintan cruces
arzobispos y cardenales.
Y en un beso de agua salada
las infalibles sandalias
naufrajan.

(PC I: 468-469).

Como se puede ver, en estos versos los ángeles siguen de nuevo la trayectoria descendente ya mencionada, para bajar “limones del Vaticano”, rosarios y estampas. El descenso, al igual que aquel Dios que bajaba en hidropilano, finaliza en la mar. También la mar absorbe las “infalibles sandalias”, referidas a una de las insignias del Papa, las sandalias de color vino.

Los elementos religiosos, por tanto, dejan de tener sentido en el nuevo mundo que se refleja en la poesía albertiana. Entonces, ¿cómo llenar ese hueco? ¿Qué paisaje espiritual es el resultante de ese descenso inevitable de lo sagrado? El crítico Eric Proll afirma, en un artículo sobre el surrealismo albertiano, que *Cal y canto* supone “un momento marcado por la superficialidad de enfoque y la falta general de seriedad” (Proll, 1944: 83). Por su parte, Luis Felipe Vivanco también acusa a este poemario de ligereza y una cierta vaciedad, defendiendo que algunos de los poemas que lo componen –los más vanguardistas– deberían haberse incorporado más bien a un libro posterior que sigue esa línea, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*¹⁴. Sin embargo, como insiste Salinas de Marichal en *El mundo poético de Rafael Alberti*, “habría que preguntarse hasta qué punto la ironía puede considerarse falta de seriedad” (Salinas de Marichal, 2004: 236). La tesis sostenida por Vivanco sí tiene sentido desde un punto de vista de conexión temática entre ambos libros: hay en *Cal y canto* un poema donde ya se adelanta la figura del “tonto” albertiano, que se desarrollará en el siguiente apartado de este trabajo. Se trata de “El caballero sonámbulo”, cuya penúltima estrofa dice: “- ¡Sálvese, si puede, el tonto, / que yo ni salvarle puedo, / que voy de prisa, que el aire mis manos clavó en el cielo!” (PC I: 454). Esa prisa desbocada, escapada del cinematógrafo, oculta sin duda una tristeza profunda, un vacío que la modernidad no

¹⁴ “*Cal y canto* consta de ocho partes. Creo, sin embargo, que tres de ellas, por su tono desenfadado y hasta satírico, por su cultivo del puro disparate lírico, deberían ser eliminadas del conjunto, incorporándolas, en cambio, a *Yo era un tonto*. Son las que figuran con los números: 3 (compuesta por cinco romances); 5 (con el “Madrigal al billete del tranvía” y otros dos poemas en el mismo tipo de estrofa), y 6 (que es la que empieza con el poema: “Venus en ascensor”). Todos estos poemas, incorporados a *Yo era un tonto*, completarían la intención burlesca y agresiva de este libro [...] dejando a *Cal y canto* reducido a su belleza poética más esencial: su primera parte, compuesta nada más que por cuatro sonetos; la segunda, con once poemas en tercetos endecasílabos; la cuarta, ahora tercera, con el fragmento de “Soledad tercera” en honor de Don Luis de Góngora; la séptima, ahora cuarta, con las tres odas deportivas en verso suelto, y la octava, ahora quinta, con el fragmento autobiográfico de carta abierta, sin primero ni último pliego” (Vivanco, 1984: 185-186).

consigue llenar. Francisco Díaz de Castro analiza esta circunstancia centrándose en un poema concreto y relacionándolo con el homenaje que realiza al cine:

Por su extensión este homenaje [al cine] es el motivo central de la “Carta abierta”: “Yo nací -¡respetadme!- con el cine”, para, en la conclusión, por medio de una sucesión de imágenes que se superponen como en un collage, el poeta se va desplazando, y nosotros con él, hacia el territorio confuso y abigarrado de su propia conciencia que se desnuda y se muestra en pleno conflicto moral y estético, con imágenes que remiten tanto a visiones cinematográficas como a los signos de la violencia social que afloran por todas partes en la sociedad contemporánea (Díaz de Castro, 2004: 111).

Las estrofas que mejor ejemplifican lo afirmado por Díaz de Castro pertenecen al poema “Carta abierta”, que se conserva incompleto:

¿Qué será de mi alba que hace tiempo
bate el récord continuo de la ausencia?
(¿Qué de mi corazón que ya ni brinca,
picado entre el azar y el accidente?)

Exploradme los ojos y, perdidos,
os herirán las ansias de los naufragos,
la balumba de nortes ya difuntos,
el solo bamboleo de los mares.
(PC I: 476).

Escribe Salinas de Marichal al respecto de “Carta abierta”:

A la maravilla del cine corresponde la pérdida del alma, que hace tiempo “bate el récord continuo de la ausencia”. Si exploramos sus ojos, hallaremos en ellos las huellas de la destrucción despiadada [...] que conquista el mundo con un sol en cada brazo. Hay aquí alegría, ilusión. Con ella, subrepticamente, de un modo satírico primero y luego cada vez más desesperado convive la desilusión, el desengaño amargo que va corroyendo todas las antiguas creencias. El nuevo mundo es “noria perenne sin cielo” en que el sueño de amor rueda, muerto, desangrándose. La tierra se completa de una nueva, honda, emoción. Se muestran imágenes de desintegración de la materia, a veces en poemas que parecían un juego (Salinas de Marichal, 2004: 244).

Es el tono juguetón el que puede distraer en un primer momento al lector. Alberti no es un poeta, como Cernuda o García Lorca, que ahonde en su propia tristeza y la presente desnuda, transparente, navegable; sino que la disimula a través de juegos de claroscuros, de mundos pintados de inocencia y un cierto tono infantil con el que resta peso a la oscuridad y la dulcifica. Pero la melancolía permanece latente, fiel. Numerosos poemas de *Cal y canto* se centran en temas o elementos aparentemente

absurdos o superficiales, propios de una modernidad sin alma, o con una voz poética que ostenta un cierto tono de patetismo: “Estación del sur”, “Invierno postal”, “Madrigal al billete del tranvía”, “Don Homero y Doña Ermelinda”, “Asesinato y suicidio”. Salinas de Marichal diagnostica: “La ironía cubre un vacío, una desilusión cada vez más manifiesta. Ilusión y desilusión, engaño y desengaño van a la par en la mayor parte de los poemas” (2004: 238). Añade Luis García Montero en el prólogo a su *Obra completa*:

El mundo urbano, a semejanza de los poemas ultraístas, se llena de valores sugestivos, de la felicidad de un futuro rozado ya con los dedos. Pero se trata de una felicidad aparente, porque los ojos del protagonista, por debajo de toda su permeable capa de novedades, esconden la verdadera sentencia de soledad y duda (García Montero, 1988: XXXIII).

Francisco Díaz de Castro comenta también algunos de estos poemas desde similar perspectiva:

“Chispazo”, “El caballero sonámbulo”, “Telegrama”, “Don Homero y Doña Ermelinda” y “Asesinato y suicidio” son otros tantos episodios de deshumanización, el juego con las imágenes mecánicas, el humor muchas veces amargo desembocan en escenas que son el resultado del extrañamiento subversivo de una realidad contemporánea que es para Alberti absurda y alienadora (Díaz de Castro, 2003: 103).

Alberti destruye sistemáticamente mundos reales o soñados para distraer su alma ausente del desengaño. Salinas de Marichal advierte que, dispersas entre sus versos, aparecen “oscuras heroínas” artificiales, perdidas, resultando paradigmática la protagonista de “A Miss X, enterrada en el viento del oeste”, que Alberti dedicó a la malograda aviadora Mrs. Frances Greyson¹⁵:

¡Ah, Miss X, Miss X: 20 años!
Blusas en las ventanas,
los peluqueros
lloran sin tu melena
—fuego rubio cortado—.

¹⁵“Geoffrey Conell identifica a la *Miss X* del poema con la joven aviadora norteamericana Mrs. Frances Greyson, desaparecida el 25 de diciembre de 1927 al intentar atravesar el Atlántico. [...] Alberti tematiza el interés que despierta la noticia entre la gente y la población urbana, y cómo después desaparece y se evapora el supuesto dolor que el trágico fin de la aviadora produce. No es difícil interpretar a la *Miss X* del poema como un signo de la heroicidad moderna” (Santonja, 2003: 735).

¡Ah, Miss X, Miss X sin sombrero,
alba sin colorete,
sola,
tan libre,
tú,
en el viento!
No llevabas pendientes.
Las modistas, de blanco, en los balcones,
perdidas por el cielo.

—¡A ver!

¡Al fin!

¿Qué?

¡No!

Sólo era un pájaro,

no tú,

Miss X niña.

El barman, ¡oh, qué triste!

(Cerveza.

Limonada.

Whisky.

Cocktail de ginebra.)

Ha pintado de negro las botellas.

Y las banderas,

alegrías del bar,

de negro, a media asta.

¡Y el cielo sin girar tu radiograma!

Treinta barcos,

cuarenta hidroaviones

y un velero cargado de naranjas,

gritando por el mar y por las nubes.

Nada.

¡Ah, Miss X! ¿Adónde?

S. M. el Rey de tu país no come.

No duerme el Rey.

Fuma.

Se muere por la costa en automóvil.

Ministerios,

Bancos del oro,

Consulados,

Casinos,

Tiendas,

Parques,

cerrados.

Y, mientras, tú, en el viento

—¿te aprietan los zapatos?—,

Miss X, de los mares

—di, ¿te lastima el aire?—.

¡Ah, Miss X, Miss X, qué fastidio!

Bostezo.

Adiós...

Good bye...

*(Ya nadie piensa en ti. Las mariposas
de acero,*

*con las alas tronchadas,
 incendiando los aires,
 fijas sobre las dalias
 movibles de los vientos.
 Sol electrocutado.
 Luna carbonizada.
 Temor al oso blanco del invierno.
 Veda.
 Prohibida la caza
 marítima, celeste,
 por orden del Gobierno.
 Ya nadie piensa en ti, Miss X niña.)
 (PC I: 465-467).*

Escribe Salinas de Marichal, al respecto de la protagonista del poema:

Miss X, que está dentro del nuevo mundo mecánico, moderno y poderoso: el de las peluquerías, las modistas, el bar, los treinta barcos y cuarenta hidroaviones que la buscan, por mar y cielo. Ella, sin embargo, no nos engaña, quizá por ser niña aún, y nada más que sueño ya (posiblemente víctima del nuevo mundo) y también por la desoladora rapidez con que todos la olvidan, tras haberla hecho heroína de primera plana, en el mundo cambiante de los sucesos. El poeta muestra por ella, perdida, frágil, una infinita ternura (Salinas de Marichal, 2004: 242-243).

Esta idea de la fugacidad de los sentimientos en la sociedad moderna se aprecia también en “Romeo y Julieta”, donde describe al amor como “Raudo amor, más ligero que los cines, / que el volar de la azul telegrafía” (PC I: 422). El último verso de dicho poema pone de manifiesto la tristeza latente: “Y dadle cuerda al sol, que se ha fundido” (PC I: 123). La voz poética trata de recurrir a la mecánica como evasión o solución a la melancolía que lo invade: de este modo ha de interpretarse *Cal y canto*, como la acogida inútil a un desenfreno, a un mundo artificial que impida al poeta detenerse y reflexionar, que lo distraiga de la oscuridad que amenaza con devorarlo anímicamente. En una carta a la revista *La Gaceta Literaria*, el propio Alberti insiste, ingeniosamente, en la necesidad de etiquetar su libro como mero juego vanguardista:

Aviso. Se advierte a los cineastas, mecánicos, hojalateros y conductores frustrados de simones y avionetas, que *Pasión y forma*, a pesar del tranvía y el aeroplano, la policlínica y el telegrama, Góngora, Ana Bolena y el Albañil, el romance, el soneto, la silva y el verso libre, no es un libro vanguardista (Alberti, 1970: 29).

Se percibe en sus afirmaciones una cierta ambigüedad o desorientación, el mismo sentimiento que invadía su espíritu durante aquellos años, inmerso el poeta en

una sociedad tan fascinante como desoladora. En un original ensayo sobre la arquitectura reflejada en la obra albertiana, Joan Carles Fogo analiza el peso de la ciudad moderna en *Cal y canto*:

En *Cal y canto* la ciudad moderna significa progreso e innovación técnica, con nuevos inventos que se incorporan al lenguaje y a la realidad urbana, aunque el individuo ya muestra signos de confusión y de pérdida de raíces que le conducirán en *Sobre los ángeles* a ser un huésped de las nieblas, en un entorno de caos íntimo y de aproximación a la nada (Fogo, 2009: 59).

Esa “aproximación a la nada” tan bien diagnosticada por Fogo será el eje central de las obras inmediatamente posteriores a *Cal y canto*. Mientras en este libro la identidad se resquebraja, en *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* y *Sermones y moradas*, la voz poética luchará inútilmente por no desintegrarse en la vaciedad del no ser, por encontrar un lugar en el mundo que perdió con la infancia.

2.2. Segunda crisis existencial y aproximación al surrealismo

En la vida de Rafael Alberti, las épocas de crisis son desencadenadas por las pérdidas de sucesivos paraísos y la resignación a la que estas pérdidas conducen. La primera crisis, como se ha estudiado en el capítulo anterior, comenzó a anunciarse en 1917, cuando su familia se trasladó de su pueblo natal a Madrid y este cambio supuso para él el fin de su infancia. El paraíso perdido, en ese caso, era doble: la niñez y los paisajes y las gentes que poblaban El Puerto de Santa María. Pero la pérdida tuvo una dimensión más temporal que física, porque el objeto de su nostalgia no era el pueblo en sí, sino una edad desarrollada en él, extraviada, a la que jamás podría regresar, porque biológicamente resultaba imposible. En 1919, la muerte de su padre y la enfermedad pulmonar le condujeron a una profunda depresión, la primera gran crisis, en la que a la vez se produjo el nacimiento de su faceta poética.

En diciembre de 1927, participó en el famoso homenaje a Luis de Góngora por el tercer centenario de su muerte, celebrado en Sevilla. Confiesa en *La arboleda perdida*: “Al volver a Madrid, nubes internas de tempestad me llevarían a oscurecerme por un tiempo, para lanzarme luego al desconcierto, duro y desesperado, de mis años,

finales, antes de la República” (PRC II: 221). Anuncia así su segunda crisis existencial importante, que se produciría en el año 1928, cuando el poeta tenía veinticinco. Los brotes de soledad y de angustia percibidos en *Cal y canto* desembocan, repentinamente, en una etapa de desgarramiento, de desesperación y desengaño. El propio Alberti se pregunta:

¿Qué espadazo de sombra me separó casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas, para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico, pero violentamente, por encontrar una salida a las superficies habitadas, al puro aire de la vida? (PRC II: 222).

El “espadazo de sombra” remite a algún acontecimiento en la biografía del poeta que fuera desencadenante de la depresión en la que navegó durante algún tiempo. Dicho hundimiento ostentaba, seguramente, un motivo amoroso, como se verá más adelante en este apartado. Sin embargo, a la crisis espiritual la acompañaba también una dimensión física, que se intuye por las descripciones del propio autor: “Ya no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada” (PRC II: 222). De nuevo, alude al insomnio que ya sufrió durante su enfermedad pulmonar, cuando era asaltado por terroríficas alucinaciones nocturnas, y los dolores físicos también están presentes. No menciona, en ningún momento, el mal físico que pudo padecer en aquella época, lo cual lleva al lector a preguntarse si la naturaleza de estos dolores y desvelos no poseerá un carácter psicosomático, como consecuencia de un gran disgusto o desengaño, un “espadazo de sombra”. En sus memorias, Alberti trata de mencionar las causas de aquella crisis:

¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza, los celos más rabiosos, capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado, la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo de campanas repicando en mi frente; la envidia y el odio inconfesados, luchando por salir, por reventar como una bomba subterránea sin escape, los bolsillos vacíos, inservibles ni para calentarme las manos; las caminatas infinitas sin rumbo, bajo el viento, la lluvia y los calores; la familia, indiferente o silenciosa ante esta tremenda batalla, que asomaba a mi rostro, a todo mi ser, que se caía, sonámbulo, por los pasillos de la casa, por los bancos de los paseos; los miedos infantiles, invadiéndome en ráfagas que me traían aún remordimientos, dudas, temores del infierno, ecos umbríos de aquel colegio jesuita que amé y sufrí en mi bahía gaditana; el descontento de mi obra interior, mi prisa, algo que me impulsaba incesantemente a no pararme en nada, a no

darme un instante de respiro; todo esto, y muchas cosas más, contradictorias, inexplicables, laberínticas (PRC II: 222-223).

El amor –el imposible, el traicionado, el celoso– es lo primero que menciona el poeta. Varios investigadores albertianos, como Miguel García-Posada¹⁶, Joaquín González Muela¹⁷ o Luis Felipe Vivanco, sostienen que el motivo inmediato de la crisis fue el conflicto amoroso que mantenía por entonces con la pintora gallega Maruja Mallo (1902-1995), perteneciente a la Escuela de Vallecas, un movimiento surrealista desarrollado en los ámbitos españoles de la pintura y la escultura. Sin duda, la relación con Mallo aproximó a Alberti al surrealismo pictórico, que él tradujo al lenguaje poético¹⁸. Relata Luis Felipe Vivanco, aludiendo a su “tragedia amorosa”: “Yo he conocido personalmente a Alberti, le he acompañado por las calles de Madrid y los prados de Cercedilla, y he llegado a ser amigo suyo cuando le dolía esta tragedia, cuando sufría de veras –y no sólo romántica o literariamente– por ella” (Vivanco, 1984: 192). Este dolor físico, nada literal, mencionado por Vivanco, reforzaría la hipótesis de que sus padecimientos tenían una naturaleza psicosomática, producidos por el desengaño amoroso. Continúa Vivanco:

Pero la crisis amorosa coincide [...] con la del acabamiento de la primera juventud y con la insatisfacción por la obra realizada hasta entonces y la necesidad de escribir un libro de mucha más envergadura. También coincide seguramente, aunque lo oculte más celosamente aún, con la pérdida definitiva de la fe religiosa. Todos estos ingredientes de un solo momento decisivo de crisis existencial son los que le constituyen en su condición de hombre deshabitado (1984: 193).

La imagen del “hombre deshabitado” adquiere una importancia capital en este estudio, como se irá viendo¹⁹. El “acabamiento de la primera juventud” constituía, sin

¹⁶ GARCÍA-POSADA, Miguel (1999). *Acelerado sueño*. Madrid: Espasa Calpe, p. 133.

¹⁷ GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1952). “¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles*?”. *Ínsula*, n. 80.

¹⁸ La influencia de la obra pictórica de Maruja Mallo en la poesía albertiana de la época ha suscitado numerosos estudios. El mayor ejemplo se sitúa en el poema que Alberti le dedicó en 1929, titulado “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”, donde homenajea varios de sus cuadros.

¹⁹ Esta imagen conecta dos de los poemarios escritos a finales de los años veinte, *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, con la obra de teatro de 1931 *El hombre deshabitado*, como se irá demostrando a lo largo del presente capítulo.

duda, una sombra en la conciencia de Alberti, que a sus veinticinco años presentía un futuro incierto. A este respecto, reflexiona Juan Manuel Díaz de Guereñu:

Un Alberti ya no tan joven, sin oficio ni beneficio, debía de compararse constantemente con la progresiva estabilidad emocional y social de sus amigos, cuyas carreras profesionales se iban afianzando y que encontraban poco a poco su asiento. Él, en cambio, inmerso en una crisis amorosa, sin un ochavo ni perspectiva clara de ganarlo, enfermo una y otra vez, decidió por una vez dar rienda suelta, en vez de a su simpatía seductora, a sus antipatías y angustias (Díaz de Guereñu, 2003: 97).

La mencionada “simpatía seductora” era un rasgo que caracterizaba al Alberti de aquella época, que ofrecía de cara al público una imagen luminosa y que finalmente fue la que trascendió con el paso de los años, interpretándose en muchas ocasiones como frivolidad. Sin embargo, en su caso –como en el de García Lorca–, la procesión la llevaba por dentro, y durante esta segunda crisis existencial, época en la que comenzó la escritura de los poemas que compondrían *Sobre los ángeles*, se mostró hastiado de mantener esa imagen y sacó a relucir parte del tormento interior que le invadía:

Esa tormenta íntima debió de desarrollarse en sordina, pese a esa alusión de Alberti a que algunos rumores lo pintaban “poeta antipático, hiriente, mordaz, insoportable”. Faltaba un tiempo aún para que, precisamente tras completar *Sobre los ángeles*, el gaditano hiciese pública una imagen de poeta más provocadora y descontenta. Y no parece que ni siquiera entonces se hiciera visible en demasía su envidia hacia los demás poetas. [...]

Pero por el tiempo en que se puso a escribir los poemas de *Sobre los ángeles*, Alberti era aún poeta simpático por antonomasia para quienes lo conocieron. De ahí [...] que Cossío lo invitara a la casona de Tudanca en la primavera de 1928. [...] La estancia dio ocasión también para que sus amigos bromearan acerca de esa nueva modalidad de su escritura, en una serie de burlas que refuerzan la noción de que su simpatía encantadora era ya un cliché, un presupuesto que le costaría quebrar (Díaz de Guereñu, 2003: 94).

Díaz de Guereñu alude aquí a la envidia de Alberti hacia sus contemporáneos, algo que menciona también el propio poeta en sus memorias a la hora de enumerar los factores que desencadenaron la crisis de 1928:

Nadie me seguía. Un poeta antipático, hiriente, mordaz, insoportable, según los rumores que me llegaban. Envidiaba y odiaba la posición de los demás: felices casi todos, unos, con dinero de su familia, otros, con carreras, para vivir tranquilos: catedráticos, viajeros por universidades del mundo, bibliotecarios, empleados en ministerios, en oficinas de turismo... ¿Yo? ¿Qué era yo? Ni bachiller siquiera, un hurón en mi casa, enemistado con los míos, yendo a pie a todas partes, rodando como hoja y con agua de lluvia en las plantas rotas de los zapatos. Quise trabajar, hacer algo que no fuera escribir. [...]

urgía salir de aquella cueva cargada de demonios, de insomnios largos, de pesadillas (PRC II: 224).

Y la envidia, al igual que la ansiedad por un futuro incierto, ensombrece su conciencia, circunstancia que quedará reflejada en la poesía de esta época, especialmente en *Sobre los ángeles*.

También los “temores infantiles” mencionados por Alberti en sus memorias, esos “remordimientos, dudas, temores del infierno, ecos umbríos de aquel colegio jesuita que amé y sufrí en mi bahía gaditana” (PRC II: 223) constituyen un factor determinante en esta crisis, y se hallan íntimamente relacionados con la “pérdida definitiva de la fe religiosa” a la que aludía Luis Felipe Vivanco. Como se ha ido demostrando en este trabajo, la religión, contemplada desde un punto de vista anticlerical, representa uno de los ejes sobre los que se articula la obra literaria albertiana. Desde sus inicios poéticos, Alberti relacionó lo terrorífico con el cristianismo, razón por la cual este posee un peso preponderante en su obra. Educado en un ambiente extremadamente religioso, el poeta fue conocedor de toda la tradición cristiana y de los textos bíblicos, cuyos pasajes utilizó para nutrir la imaginería de su obra literaria. En *Marinero en tierra*, su universo inocente e infantil de sirenas y huertos submarinos se resquebraja, cuando esas mismas sirenas eligen adaptarse a la sociedad moderna, y en *Cal y canto*, la mitología y el cristianismo se banalizan, al igual que el mundo que había habitado hasta entonces el poeta. Se trata de la progresiva ruptura de Alberti con su fe religiosa, su desengaño vital, que cristaliza en *Sobre los ángeles*. Porque si en *Cal y canto* el Dios cristiano hace su aparición en dos momentos –aunque banalizado, tal como se ha visto en el anterior apartado–, en *Sobre los ángeles* su ausencia es absoluta y definitiva. A los veinticinco años, Alberti siente que el mundo en el que le han hecho creer no existe: se encuentra solo, perdido y desamparado, y desperdiga los restos, los escombros de ese mundo, por sus versos. Igual que le ocurriera a Miguel de Unamuno, quisiera conservar su fe, pero comprende que es imposible, que la inocencia inicial es irrecuperable. Perdida su fe religiosa, las imágenes del cristianismo continúan persiguiéndolo, atormentándolo, de alguna forma. Extraviado también el amor, el hombre, el poeta, se encuentra vacío, “deshabitado”, abandonado en la frialdad de un mundo que cobra tintes oníricos y tenebrosos.

¿Cuál es la diferencia entre la primera y la segunda crisis? Para Jaime Siles:

El paraíso perdido de *Sobre los ángeles* no es el mismo que el de *Marinero en tierra*, como tampoco el sistema poético seguido coincide con su anterior sistema formular: *Sobre los ángeles* se diferencia de ellos en que ahora la pérdida no es la de uno solo y concreto paraíso sino la de todos los paraísos posibles a la vez; no tematiza, pues, una pérdida sino una negación y una imposición ahora no entre mar y tierra, sino entre tierra y cielo y entre lo que ambos, como símbolos, representan (Siles, 2004: 112).

En su literatura, esta segunda crisis existencial se desarrolla a lo largo de tres obras: *Sobre los ángeles* –poemario escrito a lo largo de 1928 y publicado en 1929–, *Sermones y moradas* –libro integrado por poemas escritos entre 1929 y 1930 y publicados en 1934– y *El hombre deshabitado* –auto sacramental estrenado en 1931–. Puede establecerse fácilmente una conexión temática entre las tres obras, con carácter de narración que va desarrollando en una etapa distinta que tiene lugar en cada uno de los libros. Aunque, cronológicamente, *Sermones y moradas* precede a *El hombre deshabitado*, el segundo debe interpretarse como una continuación del final dramático planteado en la obra de teatro. En *Sobre los ángeles*, la voz poética toma conciencia de la pérdida del Paraíso –este segundo paraíso es el amor, la inocencia; igual que el primero lo fue la infancia– e inicia un viaje para tratar de encontrar la esperanza, cruzándose en su camino con ángeles buenos y malos que le ayudan o entorpecen su búsqueda. A medida que avanza en su trayecto, va tomando conciencia también de su naturaleza de hombre deshabitado, vacío de amor y de fe, de inocencia, con un fondo de crueldad que lo envenena y genera un peso en su conciencia. El Dios que no aparece en *Sobre los ángeles* sí surge en *El hombre deshabitado* –bautizado como “El Vigilante Nocturno”–, donde se presenta como el responsable último de que el hombre se haya “deshabitado”, constituyéndose como un Dios malvado. Al final de *El hombre deshabitado*, el hombre, ya sin alma, condenado por su Dios, es absorbido por una alcantarilla que representa la entrada al Infierno. En *Sobre los ángeles* y *El hombre deshabitado*, existe una lucha por parte del hombre, una voz que clama por ser oída, que se resiste a hundirse en las tinieblas. Ambas obras, de alguna forma, se complementan. En *Sermones y moradas*, sin embargo, la voz poética está resignada, definitivamente perdida; naufraga sin rumbo por un mundo oscuro y tenebroso, de huecos y galerías. Este mundo sombrío podría interpretarse como aquel al que accede el protagonista de *El hombre deshabitado* a través de la alcantarilla, por lo que *Sermones y moradas* estaría narrando la continuación del viaje del hombre, ya sin alma, por ese Infierno sin esperanza. La pérdida del Paraíso y del alma se narraría en *Sobre los ángeles* y *El*

hombre deshabitado, y su trayecto por los infiernos quedaría relegado a *Sermones y moradas*. A lo largo de este capítulo, se analizará por separado cada una de las obras, respetando el orden cronológico de escritura.

Tradicionalmente, gran parte de la crítica ha incluido las tres obras mencionadas –*Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y *El hombre deshabitado*– dentro del movimiento surrealista, especialmente la primera, por ser aquella sobre la que se han dedicado más investigaciones. Sin embargo, existe cierta polémica a la hora de etiquetar o no a Alberti como surrealista. Este mismo problema surge con todos los poetas españoles que a finales de los años veinte se aproximaron al surrealismo, un movimiento que había comenzado en Francia en torno a 1920.

Allí, el surrealismo había surgido a partir de otro movimiento de vanguardia primigenio: el dadaísmo, cuyo máximo exponente fue Tristan Tzara. El dadaísmo había nacido en 1916 en Zúrich, como una reacción a la Gran Guerra que tenía lugar en el mundo. Mientras que el arte dadá perseguía un fin destructivo: acabar con cualquier forma de convencionalismo o lógica social; el surrealismo apareció como una rama constructiva, porque además de rebelarse contra ese mundo destruyendo, proponía también bases para construir las nuevas concepciones artísticas, y la principal de ellas era la escritura automática. En un comienzo, algunos de los escritores que después se definirían como surrealistas empezaron siendo dadaístas, como es el caso de André Breton. A partir de 1921, sin embargo, comenzaron las tensiones entre el movimiento surrealista, que comenzaba a definirse, y el dadá. El principal desacuerdo se basaba en que, mientras los dadaístas actuaban por impulso, con el simple objetivo de derrumbar las normas establecidas; los surrealistas –encabezados por Breton– habían ido creando un dogma estético que a los dadaístas les resultaba muy estricto. El surrealismo buscaba construir otro mundo, no solo destruir el existente. A partir de 1923, tras la definitiva ruptura entre Tzara y Breton, el dadaísmo se fue apagando y cobrando fuerza el surrealismo que, sobre todo gracias a la intransigencia dogmática de su líder carismático, André Breton, se convirtió en una de las corrientes más importantes en el panorama de la literatura universal. En 1924, Breton publicó el *Manifiesto del surrealismo*, donde presentó una definición:

SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento

real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Breton, 2009: 39).

En España, el proceso se desarrolló de forma distinta. El surrealismo se produjo como una transición entre la estética ultraísta –con su afán de deshumanizar la poesía, idolatrar la modernidad y rechazar el sentimentalismo– y la poesía de compromiso, que llegaría a comienzos de la década de los treinta. A partir de 1924, con la publicación del *Manifiesto* de Breton, la crítica española comenzó a atender al movimiento surrealista, dedicándole numerosos artículos en las revistas de vanguardia. Sin embargo, los primeros poemarios españoles considerados netamente surrealistas por la crítica surgen en 1928, con *La flor de California*, de José María Hinojosa, que profundiza en las técnicas de escritura automática aplicadas a poemas en prosa; y con *Ámbito*, de Vicente Aleixandre, compuesto también por poemas en prosa. Tradicionalmente, la crítica ha situado a estos dos poetas, Hinojosa y Aleixandre, como los primeros españoles en abordar el surrealismo. En aquellos años se escribirían más obras enmarcadas en esta corriente: las propias *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* de Alberti, *Poeta en Nueva York* de García Lorca, *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda, *Cuerpo perseguido* de Emilio Prados o *Espadas como labios*, de Aleixandre.

Anthony Leo Geist, en su libro *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, ofrece un posible razonamiento al hecho de que el surrealismo empezara a impactar más profundamente en la poesía española cuatro años más tarde de publicarse el *Manifiesto* de Breton (1924). Según Geist, en 1924 predominaba en España una estética purista, vanguardista, declaradamente antirromanticista –siendo el Romanticismo una de las bases teóricas del movimiento surrealista–, y que rechazaba los motivos “estrictamente humanos”. El surrealismo, al profundizar en el mundo de los sueños y del subconsciente, “había vuelto a instaurar el sentimiento humano como preocupación legítima y principal de la literatura” (Geist, 1980: 177). De acuerdo con Geist, unos pocos poetas españoles comenzaron, a partir de 1928, a utilizar en su poesía técnicas surrealistas, respondiendo a una crisis personal que reflejaban en esa crisis estética. Geist menciona en su estudio a García Lorca, Alberti, Cernuda y Aleixandre, a quienes el surrealismo les sirvió para superar dicho malestar espiritual. Por ello, el surrealismo que se dio en España no atendió tanto a las técnicas de escritura automática propugnadas por Breton como al trasfondo filosófico del movimiento, en su vertiente de profundizar en las pasiones humanas elementales. En Alberti, por tanto, la aproximación

al surrealismo lo sitúa en el grupo de poetas que padecían algún tipo de tormento espiritual y que hallaron una salida en este movimiento, que les permitía profundizar en su propia psique, eje de sus preocupaciones en aquellos momentos.

En España hubo una cierta resistencia entre los poetas a la hora de adscribirse abiertamente al surrealismo y existían pocas adhesiones incondicionales al movimiento, debido a que imperaba un cierto recelo hacia la filosofía gnóstica que propugnaba, por considerarla próxima a la locura. Explica Derek Harris acerca de esta diferente acogida del surrealismo en Francia y España:

La necesidad muy francesa de la base teórica fomentó divisiones sanguinarias, con los ortodoxos persiguiendo a los herejes con el hacha vengativa de la excomunión. Esta búsqueda de pureza de sangre surrealista, curiosamente, se invirtió en España, donde la mayoría de los poetas y los críticos de la época negaban sampedrescamente la relación con el surrealismo. La gran ortodoxia del surrealismo ha sido la escritura automática que André Breton proclamó como esencial en el Manifiesto de 1924 [...]. Los poetas españoles enfocaban el distanciamiento que asumían frente al surrealismo precisamente desde el punto de vista del automatismo que ellos querían rechazar. (Harris, 1987: 190).

Rafael Alberti también se resistió a ser etiquetado como surrealista. El 7 de octubre de 1959, ya desde el exilio, escribe en una carta a Vittorio Bodini:

Yo nunca me he considerado un surrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Eluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos influyeran en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos (Bodini, 1971: 115-116).

Sin embargo, en *La arboleda perdida*, al describir el proceso de creación poética durante aquella etapa de crisis existencial, lo hace en términos muy cercanos a las técnicas de escritura automática, reconociendo, primero, un aislamiento voluntario y, a continuación, un estado “febril” –que interpretamos como delirante y, por tanto, desconectado en parte de la consciencia, tendente más bien hacia el subconsciente–; mencionando incluso el término “automatismo”:

Yo había perdido un paraíso, tal vez el de mis años recientes, mi clara y primerísima juventud, alegre y sin problemas. Me encontraba de pronto como si nada, sin azules detrás, quebrantada de nuevo la salud, estropeado, roto en mis centros más íntimos. Me empecé a aislar de todo: de amigos, de tertulias, de la Residencia, de la ciudad misma que habitaba. Huésped de las nieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a

veces imposible descifrarlos en el día. El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada. Los ritmos se partieron en pedazos, remontándose en chispas cada ángel, en columnas de humo, trombas de ceniza, nubes de polvo. Pero mi canto no era oscuro, la nebulosa más confusa se concretaba, serpenteante, como una víbora encendida. La realidad exterior que me circundaba, urdiéndose en la mía, sacudía mis antros con más fuerza, haciéndome arrojar en medio de las calles enloquecida lava, cometa anunciador de futuras catástrofes. Lo hacía enfermo, solo (PRC II: 223-224).

A este “automatismo” enunciado por Alberti, Luis Felipe Vivanco lo llama “inspiración”, precisando al respecto:

Cuando Alberti empieza a escribir los primeros poemas de su libro [*Sobre los ángeles*], no sabe adónde le va a conducir su arrancada, y se deja arrebatar por ella. Es un auténtico inspirado. Pero aunque avance a ciegas, no ha perdido nunca el dominio verbal de su cabalgadura. Al contrario, cuanto más impetuoso es el arrebato, más rigurosa va a ser, por otra parte, su seguridad en la forma (Vivanco, 1984: 190).

Vivanco, al igual que otros críticos como C. Brian Morris, defiende la necesidad de profundizar en el análisis de *Sobre los ángeles* sin limitarse a etiquetarlo como una obra surrealista. Lo compara con Bécquer, Poe o Baudelaire para distanciarlo del surrealismo, situándolo “en el extremo opuesto”:

Hoy día sabemos que Bécquer, junto con Poe y Baudelaire, forma la trilogía de grandes poetas post-románticos, súper-lúcidos y súper-conscientes. En este sentido, debemos situarlos en el extremo opuesto de todo surrealismo, con sus imágenes, no sólo autónomas, como las creacionistas, sino automáticas. Y también a Alberti, a pesar de sus posibles conatos de contagio. [...] Llegaba a usar imágenes aparentemente resueltas, sin el control de la conciencia. Pero, aparentemente, nada más (Vivanco, 1984: 199).

A estas “imágenes aparentemente resueltas, sin control de la conciencia” también alude C. Brian Morris, que las llama “imágenes inconexas, ilógicas y espontáneas”, para a continuación defender la existencia y la importancia, en *Sobre los ángeles*, de un segundo tipo de imágenes más tradicionales que se alejan de la concepción francesa del surrealismo:

Lo inescapable de esta obra es la angustia punzante del poeta al creerse solo y vacío en el mundo que se ha vuelto despiadado, angustia que brota en un chorro de imágenes. Mientras éstas son as culpables del mote tenaz de “surrealista”, son a la vez las víctimas. Lástima que las imágenes (idealmente) inconexas, ilógicas y espontáneas del surrealismo francés ahuyenten a los críticos de las imágenes nada estrafalarias de *Sobre los ángeles*, algunas de las cuales, como la “casa deshabitada” y el “traje hueco”, son de pura cepa tradicional (Morris, 1984: 171).

Ricardo Gullón tampoco se muestra favorable a considerar surrealista la poesía albertiana de aquella época, apoyando las propias palabras de Alberti en la carta de 1959 a Bodini: “Probablemente Alberti ignoraba las teorías del surrealismo francés o le tenían sin cuidado. Supongo que habría leído poemas de Robert Desnos y algún otro miembro de la secta, pero su vinculación con los ángeles oscuros es independiente y arranca de una crisis personal” (Gullón, 1984: 70).

Desde luego, resulta impropio enmarcar la obra de Alberti en el movimiento surrealista original, en el francés, porque en España no se desarrolló. Pero tampoco se puede negar que en su poesía de aquella época, al igual que en la de Lorca, Cernuda o Aleixandre, los elementos oníricos, la ruptura del orden establecido y todo lo relativo al subconsciente adquieren un papel primordial, otorgándole unas características propias que no van a volver a repetirse –no al menos de forma tan clara– en todo el siglo XX. A pesar de que el movimiento, en España, nació a partir del francés, la vertiente española es diferente a la francesa y posee rasgos particulares, pero no por esto debe ignorarse su importancia ni negarse su existencia, sino, tal vez, contemplarlo como un movimiento independiente e incluso establecer un término exclusivo para designarlo²⁰.

En España, el surrealismo es la respuesta o la salida a una crisis espiritual, y así ha de interpretarse en el caso de Alberti, que comenzará la etapa con *Sobre los ángeles* para cerrarla, en 1931, con *El hombre deshabitado*.

Entre *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, Alberti publicó un poemario que constituye un paréntesis dentro de la oscuridad que parece empañar estos años: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. En sus versos, el lector puede hallar un tono similar al de algunos poemas de *Cal y canto*, inmersos en esa misma “ternura triste”, pero realmente constituyen la otra cara de la crisis existencial que sacudía al poeta en aquellos tiempos. Como se verá en un apartado posterior, Alberti escribió los poemas de *Yo era un tonto...* al mismo tiempo que los que integran *Sobre los ángeles*, volcando su ironía y la visión patética de su propia persona en el primero y reservando las imágenes más oscuras y desesperanzas para el segundo. Pero ambos poemarios

²⁰ En su artículo “Generación de 1925” (Cernuda, 2002: 181-239), Luis Cernuda utiliza el término “superrealismo”, que constituye la transliteración de la palabra francesa “*surrealisme*”. El término castellanizado, por tanto, sería “superrealismo”, y tal vez resultara procedente plantearlo como forma de designar la particular vertiente del movimiento francés que se desarrolló en España. Así se propone en la presente tesis.

reflejan los momentos de angustia, desolación y soledad experimentados por Alberti a finales de la década de los veinte.

2.3. Sobre los ángeles: la pérdida del Paraíso y la infructuosa búsqueda de la esperanza

Aunque en *Cal y canto* ya aparecía un primer poema en el que las criaturas angélicas adoptaban tintes infernales, “Los ángeles albañiles”; no fue hasta 1928 cuando Alberti comenzó a escribir los poemas que compondrían el libro de *Sobre los ángeles*, que constituyó la respuesta a la crisis espiritual que le invadía, como él mismo confiesa en *La arboleda perdida*:

¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba (PRC II: 223).

Alberti pone especial atención a diferenciar sus ángeles –encarnaciones de sus estados emocionales– de los ángeles cristianos, alegando que los suyos representaban la crueldad, la desolación, la agonía y, solo a veces, la bondad, presentes en su espíritu. En una primera lectura, el lector podría interpretar que, de nuevo, Alberti está invirtiendo los conceptos de Paraíso e Infierno impuestos por el cristianismo, puesto que, tradicionalmente, la figura de los ángeles posee connotaciones muy positivas, contemplándose como los mensajeros de Dios, los guardianes buenos de las personas. Sin embargo, Alberti no se inventó nada nuevo en esta inusual concepción de los ángeles en su poesía. Como explica Díaz de Guereñu, “la cultura religiosa recibida desde la cuna le proporcionó imágenes básicas del ángel y de su espejo el demonio” (2003: 102). En su análisis de *Sobre los ángeles*, Soledad Salinas investiga acerca de la presencia de ángeles demoníacos en los textos bíblicos:

Si bien el ángel representa, ante todo, la criatura que ama a Dios por encima de todas las cosas, también existe desde muy tempranas épocas de su historia el concepto del ángel caído, el que se ha rebelado contra el Señor y yace en el “boquete de sombras” infernales. Allí, según el *Libro de Enoc*, los ángeles caídos se han condenado para siempre y se encuentran cercados por los ángeles del castigo en un valle de fuego y azufre para que así se extinga su lujuria. Según estén vinculados a los espacios celestes o a los del infierno, serán los ángeles buenos o malos (Salinas de Marichal, 2004: 259).

El *Libro de Enoc* forma parte de la Biblia ortodoxa etíope, aunque no es aceptada por el catolicismo en el que se formó Alberti, donde solo se contempla la existencia de un único Ángel Caído: el Demonio. Los ángeles condenados del *Libro de Enoc* aparecen en el “Libro de los Vigilantes”, que complementa el pasaje del Diluvio Universal bíblico y narra la historia de unos ángeles que, al mantener lujuriosas relaciones sexuales con mujeres, engendraron a unos gigantes que pervirtieron a la humanidad. Por tanto, surgen dos grupos de ángeles “malos”: los pecadores lujuriosos y los encargados de castigar a estos primeros. Respecto al segundo grupo, afirma Salinas:

Hay en Jehová una naturaleza dual que se refleja fatalmente en el ángel. El vengador es, a la vez, bueno y malo, puesto que al ejecutar la venganza se aparta del bien, en el sentido evangélico de la palabra (aunque no debemos olvidar su calidad instrumental: la primera obligación del ángel para con Dios es la ciega obediencia). Alberti capta esta primordial ambigüedad latente en los textos de la Iglesia y la hace suya (Salinas de Marichal, 2004: 265).

Jehová es uno de los nombres que en la Biblia hebrea se atribuye a Dios, esa divinidad terrible y vengativa que se proyectaba en sus ángeles. Según Salinas, Alberti conocía, por tanto, las enseñanzas del *Libro de Enoc*, aunque él hubiera sido educado en el catolicismo. Carlos Alberto Pérez, sin embargo, atribuye el origen de los ángeles albertianos a otras mitologías:

Evidentemente los ángeles que Alberti canta no son los ortodoxos, inteligencias, puras, sino que están más cerca de los demonios griegos, númenes romanos o genios de otras mitologías. Seres del límite, intermediarios, su tarea es el mensaje, la comunicación entre dos mundos, el habitual y el del misterio. Todos estos ángeles sin voces que se oyen o se dan, mensajeros que, como los de San Juan, no aciertan a decir lo que se quiere (Pérez, 1984: 208).

Probablemente, Alberti se basó en varias fuentes para crear a sus ángeles. De esos ángeles “malos o buenos”²¹ existentes en la tradición bíblica, da preponderancia a los malvados, mientras que la presencia de ángeles buenos es comparativamente muy reducida, limitándose a un “ángel vigía”, muerto, mencionado en la primera sección del libro, “Entrada”²², y al protagonista del poema “El ángel bueno” –[I], [II] y [III]–, cuyo encuentro con la voz poética constituye un paréntesis, una tregua, en mitad de su agónico trayecto por ese mundo de tinieblas. En “El ángel bueno [II]”, hay un mensaje de esperanza en el verso: “Una carta del cielo bajó un ángel” (PC I: 522). ¿Quién es el emisor, si Dios no existe? ¿Acaso hay una remota posibilidad de que exista? Alberti aquí da paso al misterio y a la esperanza. En “El ángel bueno [III]”, el poeta describe la sensación benéfica que en su espíritu deja esta criatura:

Vino el que yo quería,
el que yo llamaba.

No aquel que barre los cielos sin defensas,
luceros sin cabañas,
lunas sin patria,
nieves.
Nieves de esas caídas de una mano,
un nombre,
un sueño,
una frente.

No aquel que a sus cabellos
ató la muerte.

El que yo quería.

Sin arañar los aires,
sin herir hojas ni mover cristales.

Aquel que a sus cabellos
ató el silencio.

Para, sin lastimarme,
cavar una ribera de luz dulce en mi pecho
y hacerme el alma navegable.

²¹ El poema que abre la sección del libro “Huésped de las nieblas” se titula “Desahucio” y comienza con la estrofa: “Ángeles malos o buenos, / que no sé, / te arrojaron en mi alma” (PC I: 503). Alberti comienza *Sobre los ángeles* registrando la existencia de estos dos tipos de criaturas angélicas: las sombrías y las luminosas.

²² “Tras de mí, imperceptible, / sin rozarme los hombros, / mi ángel muerto, vigía” (PC I: 499).

(PC I: 545).

En el poema “Los dos ángeles” también se aprecia la presencia de un ángel benevolente, el “ángel de luz” al que invoca el poeta para enfrentarse a su opuesto, el “ángel de las nieblas”: “Ángel de luz, ardiendo, / ¡oh, ven!, y con tu espada / incendia los abismos donde yace / mi subterráneo ángel de las nieblas” (PC I: 525).

Salinas establece una convincente clasificación entre todos los ángeles que pueblan los versos del libro:

No hay ángeles propiamente infernales, ángeles rebeldes, a lo romántico; puesto que no hay Dios contra quien rebelarse. Ni quizás celestiales, puesto que el ángel bueno viene como una tregua al tormento, no con un mensaje divino. [...] Solamente unos pocos son buenos. Hay ángeles muy cercanos a los ángeles malos tradicionales: los bélicos, el rabioso, ceniciento, el ángel de luz, el de la ira, los vengativos, los crueles. Otros, más albertianos, son puramente traducciones de estados de ánimo: el ángel desengañado, el ángel sin suerte, el envidioso (Salinas de Marichal, 2004: 336).

La afirmación de Salinas acerca de que “no hay Dios” es cierta. En todo el libro no existe una sola mención a él, a pesar de que la misión de los ángeles sería la de llevar su mensaje a la Tierra. Sin embargo, los ángeles albertianos no tienen un mensaje que llevar porque no existe emisor alguno, limitándose a descender de los cielos y a vagar por ese mundo de nieblas por el que también viaja la voz poética. Los ángeles, así, pierden su sentido. La ausencia de Dios simboliza la pérdida de la fe religiosa de Alberti. Continúa Salinas:

Sobre los ángeles es una elegía sin llanto ni ayer, en la que lo sentimental ha sido abolido. Pero sí con muerte, del amor, y del pasado de creencias y creación primeras. No hay en ella rebelión contra Dios, puesto que Dios no existe. No hay en ella ni gloria ni infierno. Su ámbito es el aire; su mundo, ingrátido, fijo, sin luz, mudo, carbonizado (Salinas de Marichal, 2004: 358).

La naturaleza del libro cobra, así, un tinte existencialista: el poeta se encuentra solo en un mundo que se vuelve de espaldas a él, mientras se va vaciando interiormente por esas muertes, o pérdidas –del amor y del pasado– mencionadas por Salinas. *Sobre los ángeles* comienza, precisamente, con el poema “Paraíso perdido”, donde la voz poética asume la pérdida del Paraíso y la muerte de todo lo que formaba parte de él, incluido su “ángel vigía”, de naturaleza bondadosa: “A través de los siglos, / por la nada del mundo, / yo, sin sueño, buscándote. / Tras de mí, imperceptible, / sin rozarme los

hombros, / mi ángel muerto, vigía” (PC I: 499). ¿Cuál es el Paraíso extraviado que busca el poeta? Carlos Alberto Pérez, que señala el fracaso como el eje de todo el poemario, afirma que es “el paraíso psicológico del cual todos nos sentimos caídos” (1984: 208). Es decir, el de la juventud, el de la inocencia y la ilusión iniciales. Para C. B. Morris, al considerar los “miedos infantiles” como empuje del poemario, el paraíso perdido es la infancia: “Las imágenes de *Sobre los ángeles* nos revelan al poeta solitario y vacío, desmoronado mental y espiritualmente sobre la tumba de su niñez” (Morris, 1984: 179). Tanto Pérez como Morris regresan, por tanto, a la concepción de un Paraíso temporal, de una edad ya pasada, el mismo por el que lloraba Alberti tras su traslado a Madrid. George W. Connell, sin embargo, se decanta por un espacio más imaginario que real:

Creo dudoso que el “Paraíso perdido” haya existido en la niñez del poeta. Parece más probable que adivinara destellos de ese Paraíso en el pasado de su familia. A su madre y sus tíos les encantaba recordar las glorias pasadas de “aquellos tiempos, aquella buena época” en que los antepasados del poeta llevaban a Rusia, Suecia y Dinamarca las botellas de vino con su etiqueta: “Merello Hermanos, proveedores de S.S.M.M. los reyes de...”. Alberti conocía bien aquellas etiquetas, irónicos recuerdos de una fortuna perdida, y había escuchado relatos fantásticos de viajes en trineo por países helados que le narraba su tío Vicente, que había viajado por Polonia y por Rusia como representante de vinos. Alberti debió imaginar aquellas desconocidas tierras del norte como un mundo rico y lleno de aventuras, que formaba contraste con la pequeña ciudad del sur, en la que había tenido lugar la ruina de su familia, y que estaba llena de tíos y tías que parecían pasarse la vida espiándolo (Connell, 1984: 168).

Connell, de esta forma, apuesta por retrotraerse aún más en el pasado, a una época ni siquiera vivida por Alberti, tan solo experimentada e idealizada a través de los relatos de sus familiares. Destaca Connell la presencia constante, en los versos de *Sobre los ángeles*, de la contraposición norte-sur, de fantásticos paisajes nórdicos e historias de amor imaginadas. A la “nostalgia inseparable” albertiana por los tiempos pretéritos, en este caso, habría que sumarle aquella por las épocas nunca vividas, pero percibidas como “mejores”.

La infancia de Alberti, en efecto, revolotea como un ángel más por las páginas de su libro. El poeta regresa a ella, contemplándola de manera idealizada, para abstraerse de su sombrío presente. Así ocurre, por ejemplo, en el poema “Tres recuerdos del cielo”, que comienza con los versos: “No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel. / Todo, anterior al balido y al llanto. / Cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña” (PC I: 551). Escribe sobre él Ricardo Gullón:

“Tres recuerdos del cielo” es un remanso en el sombrío y fulgurante conjunto. Alude al instante auroral en que la inocencia y la gracia fueron posibles, al momento anterior al nacimiento del mundo. Aquí el lenguaje es tierno, fragante. El “antes” del poema fue vivido en el ayer del alma, y entonces –allí– ocurrió el encuentro recordado en los versos, el descubrimiento del amor es –fue– el cielo, la inocencia primera, a la que vuelven “Los ángeles colegiales” en el precario sucedáneo de la infancia (Gullón, 1984: 72).

La infancia y, por extensión, la primera juventud, constituyen la edad de la inocencia, en la que todavía es posible la fe y el amor no representa un ideal imposible y engañoso. La pérdida de ese amor es la que empuja a Alberti a regresar a la inocencia primigenia, donde todavía existía. Dentro de “Tres recuerdos del cielo”, el “Segundo recuerdo” es ciertamente revelador:

También antes,
mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste en la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño.
Cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.

Entonces, nuestro encuentro
(PC I: 552).

El amor surgió en un tiempo previo a la pérdida del Paraíso, pero es que esa pérdida, ese derrumbe emocional, se produjo precisamente como consecuencia del desamor. En el libro, por tanto, el poeta comienza su andadura asumiendo ese extravío. Tal vez, el poema donde se muestra más claramente esta resignación ante el desengaño es “El ángel desengañado”: “Quemando los fríos, / tu voz prendió en mí: / ven a mi país. / Te esperan ciudades, / sin vivos ni muertos, / para coronarte. / -Me duermo. / No me espera nadie” (PC I: 516). Dice Gullón al respecto:

Cuando el hombre es expulsado de su ilusión juvenil, debe enfrentarse sin alas a la vida y, presionado por ella, aceptar una realidad distinta de las invenciones elaboradas por la fantasía. El descenso a los infiernos es consecuencia del desengaño y ocurre tras la expulsión del paraíso. El purgatorio de lo cotidiano se impone y ha de ser vivido

lúcidamente, sin perder pie. *Sobre los ángeles* es, en definitiva, un canto exaltado al tránsito desde la juventud soñadora a la madurez desengañada (Gullón, 1984: 74).

Ese “purgatorio de lo cotidiano” incluye grandes dosis de vulgaridad, de basura, de escombros, que simbolizan el absoluto hundimiento del paraíso idealizado de la inocencia. En “Los ángeles muertos”, Alberti empuja a los lectores a buscar a los ángeles —ángeles buenos, en este caso—, representaciones del Paraíso perdido, entre objetos vulgares, sucios feos, como si hubieran sido sepultados por la realidad:

Buscad, buscadlos:
en el insomnio de las cañerías olvidadas,
en los cauces interrumpidos por los silencios de las basuras.
No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,
unos ojos perdidos²³,
una sortija rota,
o una estrella pisoteada.
[...]
Buscad, buscadlos:
debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro
o la firma de uno de esos rincones de cartas
que trae rodando el polvo.
Cerca del casco perdido de una botella,
de una suela extraviada en la nieve,
de una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio.
(PC I: 574).

Esas huellas del mundo que existió en algún momento y que ya se ha extraviado constituyen, para el poeta, débiles fogonazos de nostalgia, vanos intentos por teñir su realidad vulgar, pero esa realidad acaba sepultando su universo idealizado, inexistente, inocente. Afirma Gullón que “La elección de los ángeles, seres de otro mundo, indica, entre otras cosas, ansia de alejarse de la situación en que el poeta sufre” (Gullón, 1984: 71). Luis Felipe Vivanco detecta en esta característica una cierta espiritualidad²⁴:

²³ Estos “ojos perdidos” son los del propio poeta, que ha ido vaciándose de sus cinco sentidos al perder el alma, al “deshabitarse”, idea que conecta con la obra *El hombre deshabitado*, como se verá en un apartado posterior de este mismo capítulo.

²⁴ Añadiré Solita Salinas: “Religiosa a su manera, de religión sin dios” (Salinas, 2004: 342). Dicha espiritualidad debe ser entendida no como propone Vivanco, desde un punto de vista religioso o católico, sino desde uno anímico o emocional. En el poema de 1929 “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”, Alberti opone claramente la vulgaridad del mundo real con el Cielo cristiano e incluso con el idealismo, en sí:

Emplearé todo el resto de mi vida en contemplar el suelo seriamente
ahora que ya nos importan cada vez menos las hadas,

La culpa del peculiar surrealismo de Alberti no la tienen ni Bécquer ni Baudelaire, sino el profeta Isaías. [...] Le enseña que las imágenes en las que intervienen, por así decirlo, los objetos más vulgares y hasta repugnantes, son las que tienen o pueden tener más pujanza de espíritu. [...] Y el libro que empezaba con palabra existencial vinculada a un ritmo desnudo —esa palabra que no podía pararse en nada— termina con esta otra palabra sin salida que se complace en acumular toda clase de basuras y de escombros. [...] La palabra de un mundo y una sociedad también sin salida (Vivanco, 1984: 199-200).

Isaías, junto con Jeremías y Ezequiel, fue uno de los profetas mayores de Israel, y escribió gran parte del *Libro de Isaías*, que Alberti seguramente conocía gracias a su educación cristiana, aquella que recibió en el colegio jesuita del Puerto de Santa María. En *Sobre los ángeles* se reflejan aún los recuerdos de situaciones vividas en su época de alumno de los jesuitas, en la que el colegio y sus profesores representaban, para el Alberti niño, una barrera a su libertad, a su felicidad. A lo largo de sus memorias y disperso por bastantes poemas, el lector puede percibir el aborrecimiento que sentía el niño hacia un área en concreto: las matemáticas —que incluía asignaturas como Aritmética o Geometría—. No solo la religión: también las matemáticas simbolizan en su obra una coacción a la libertad. En *Sobre los ángeles*, el ejemplo más claro se halla en “Los ángeles colegiales”, donde el poeta contrapone las enseñanzas educativas recibidas en esta área concreta, que se presentan como artificiales, inútiles e incomprensibles, y los elementos de la Naturaleza, símbolo de la libertad infantil:

Ninguno comprendíamos el secreto nocturno de las pizarras
ni por qué la esfera armilar se exaltaba tan sola cuando la mirábamos.
Sólo sabíamos que una circunferencia puede no ser redonda
y que un eclipse de luna equivoca a las flores
y adelanta el reloj de los pájaros.

Ninguno comprendíamos nada:
ni por qué nuestros dedos eran de tinta china
y la tarde cerraba compases para al alba abrir libros.
Sólo sabíamos que una recta, si quiere, puede ser curva o quebrada

ahora que ya las luces más complacientes estrangulan de un golpe las primeras sonrisas de los niños

y exaltan a puntapiés el arrullo de las palomas
y abofetean al árbol que se cree imprescindible para el embellecimiento de un idilio o una finca.
Mira siempre hacia abajo.
Nada se te ha perdido en el cielo.

El último ruiseñor es el muelle mohoso de un sofá muerto.
(PC I: 613).

y que las estrellas errantes son niños que ignoran las aritmética.
(PC I: 562).

En “El ángel de los números”, surge un tema similar, pero, en este caso, el artificio de las matemáticas se impone sobre lo natural:

Vírgenes con escuadras
y compases, velando
las celestes pizarras.

Y el ángel de los números,
pensativo, volando,
del 1 al 2, del 2
al 3, del 3 al 4.

Tizas frías y esponjas
rayaban y borran
la luz de los espacios.

Ni sol, luna, ni estrellas,
ni el repentino verde
del rayo y el relámpago,
ni el aire. Sólo nieblas.

Vírgenes sin escuadras,
sin compases, llorando.

Y en las muertas pizarras,
el ángel de los números,
sin vida, amortajado
sobre el 1 y el 2,
sobre el 3, sobre el 4...
(PC I: 514)

Las tizas, símbolo del colegio, son “frías” y borran la luz. La ausencia de elementos de la naturaleza —el sol, la luna, las estrellas, el rayo, el relámpago— confirma el fin de la libertad, el triunfo de lo artificial, que está muerto: “muertas pizarras”, “el ángel de los números, sin vida, amortajado”. En el nuevo mundo sin Paraíso por el que vaga el poeta, no hay lugar para lo espontáneo, inocente o natural. Torres Nebrera realiza un interesante análisis del poema otorgándole una interpretación fúnebre, cuajada de oscuridad:

Vírgenes que velan (“cuidan en la vida”, “acompañan en la muerte”) a un ángel-niño-escolar que se acaba perdiendo entre los números, como el alumno despistado que se desorienta y equivoca los cálculos, perdiéndose en los arcanos de un número rebelde.

Por ello, en la circularidad del poema, el ángel juega primero con los cuatro números [...] y luego es conducido, quieto, amortajado, por esos cuatro números, como si de un entierro se tratara. Y ese proceso se basa fundamentalmente en la básica oposición luz/oscuridad: las esponjas borran (apagan) las pizarras hasta llegar a las nieblas por doquier (Torres Nebrera, 2012: 55).

Privado de la infancia, de la primera juventud, del amor; el poeta se convierte en “El cuerpo deshabitado”. Así se titula un poema de *Sobre los ángeles*, compuesto de ocho partes²⁵. En la cuarta parte, se describe “un traje deshabitado, hueco, cal muerta” (PC I: 507). Se trata del hombre, del poeta, que ha perdido su alma –“Llevaba una ciudad dentro. / Y la perdió sin combate. / Y le perdieron” (PC I: 508)– y, con ella, la capacidad de sentir y, de ese modo, “No es un hombre, es un boquete / de humedad, negro” (PC I: 508). Algunos estudiosos albertianos, como Soledad Salinas y Brian C. Morris, han situado el origen del concepto de “hombre deshabitado” en un verso de Francisco de Quevedo, que dice “Desierto estoy de mí”, en el que indica su desolación ante la pérdida del amor. La presencia del hombre deshabitado, del traje vacío, también se registra en los versos de otro poeta de la Generación del 27, Luis Cernuda. Escribe Cernuda en su poema “Remordimiento en traje de noche”: “Un hombre gris avanza por la calle de niebla; / No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío; / Vacío como pampa, como mar, como viento, / Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable” (2005: 143). El hombre vacío cernudiano constituye, igualmente, al ser que se ve privado del amor, invadido por una realidad enemiga de sus secretos anhelos, perdido en un mundo sin sentimiento.

Para Ricardo Gullón, en “El cuerpo deshabitado”, “falta el amor y con él la felicidad, el alma, el sentido de la vida... Se describe la destrucción del mundo interior” (1984: 70). Luis Felipe Vivanco añade a la pérdida del amor el extravío de la juventud y de la fe religiosa, como desencadenantes del vacío que invade al poeta:

Ese alguien, al que los ángeles acaban de arrojar su alma –en el primer poema del libro, titulado “Desahucio”– puede ser una mujer, pero también el Dios heredado de sus oraciones de niño, o, incluso, de una manera más convencional, la juventud que deja a sus espaldas (Vivanco, 1984: 193).

²⁵ El argumento de este poema, “El cuerpo deshabitado”, se desarrollará posteriormente en el auto sacramental *El hombre deshabitado*, estrenado en 1931, como se analizará en el presente capítulo.

Para él, el concepto de “cuerpo deshabitado” es el eje de toda la obra: “Sobre los ángeles es un gran libro de poesía porque su voz arranca de una verdad humana: la situación del cuerpo vacío o deshabitado en que ha llegado a encontrarse el poeta en este mundo, al rozar ese límite inestable que hay entre la juventud y la madurez” (Vivanco, 1984: 190).

A pesar de hallarse “deshabitado”, el hombre todavía posee una fuerza última para llamar a Dios, para preguntar por el perdido Paraíso:

¿Adónde el Paraíso,
sombra, tú que has estado?
Pregunta con silencio.

Ciudades sin respuesta,
ríos sin habla, cumbres
sin ecos, mares mudos.

Nadie lo sabe. Hombres
fijos, de pie, a la orilla
parada de las tumbas,

me ignoran. Aves tristes,
cantos petrificados
en éxtasis el rumbo,

ciegas. No saben nada.
Sin sol, vientos antiguos,
inertes, en las leguas

por, andar, levantándose
calcinados, cayéndose
de espaldas, Poco dicen.

Diluidos, sin forma
la verdad que en sí ocultan,
huyen de mí los cielos.

[...]
¡Atrás, atrás! ¡Qué espanto
de tinieblas sin voces!
¡Qué perdida mi alma!

-Ángel muerto, despierta.
¿Dónde estás? Ilumina
con tu rayo el retorno.

Silencio. Más silencio.
Inmóviles los pulsos
del sinfín de la noche.

¡Paraíso perdido!

Perdido por buscarte,
yo, sin luz para siempre.
(PC I: 499-500).

La pregunta del poeta no obtiene respuesta. Afirma Solita Salinas: “Hay en *Sobre los ángeles* un maravilloso silencio [...]. Y hay un maravilloso vacío. Este es un mundo de ausencias: sin voz, sin luz, sin aire, en el que sigue flotando el eco de las presencias que fueron” (Salinas de Marichal, 2004: 345). Los ángeles que atraviesan los versos del libro son criaturas silenciosas, no se comunican –hay un poema, incluso, que se titula “Los ángeles mudos”–. Esta característica se contrapone a la propia naturaleza de los ángeles en la tradición cristiana, que son mensajeros: su labor es comunicar, expresarse, llevar mensajes de Dios a la Tierra. En la poesía de Alberti, su silencio confirma la ausencia, la inexistencia de Dios.

En *Sobre los ángeles*, el silencio es también un símbolo del misterio. En el mundo de niebla por el que vaga el poeta, hay una parte solo intuita, nunca aclarada del todo, relacionada con lo onírico y con la muerte. En determinados poemas, el lector puede percibir una confusión entre lo vivo y lo muerto. El poeta, ¿posee vida? Para Ricardo Gullón, no:

El paraíso fue definitivamente perdido y es preciso reconocer este hecho para iniciar la “nueva” vida sin amor y sin esperanza. [...] El universo yace, inerte, en tal grado de desolación que no quedan posibilidades de retornar a la alegría. Los ángeles de los poemas finales son “falsos”, “feos” o están “muertos” y viven entre “las ruinas”. El poeta murió también, en el desamor. Todo deshecho, destruido, desalmado. De ahí las obsesivas imágenes del vacío y la caducidad; sombras, hueco, polvo, ruinas... y los ángeles-cadáveres “en las cañerías olvidadas”, “en los escombros”, “en las astillas”... Un mundo hecho pavesas (Gullón, 1984: 74).

De acuerdo con Solita Salinas, ese “mundo hecho pavesas” constituye una muestra clara de “desorden celeste”, de caos: “Es *Sobre los ángeles* un libro de desorden celeste, de ‘escala sin cielo’, ya que ‘el alma ha olvidado las reglas’, en que el niño no cree en los dioses [...]; el infierno es la única realidad, el único fin posible: ‘Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni de postura’” (Salinas de Marichal, 2004: 335). Desde el primer poema, “Paraíso perdido”, el poeta inicia la búsqueda de la esperanza, que considera inútil, puesto que, como él mismo reconoce, está muerta: “muerta en mí la esperanza, / ese pórtico verde / busco en las negras simas” (PC I: 500). Nótese que la voz poética concreta “en mí”. Esta puntualización resulta esencial, porque

Sobre los ángeles se desarrolla plenamente en la mente del poeta. Escribe Salinas de Marichal:

El poeta nos invita a acompañarle en el recorrido de su intimidad subconsciente que es donde él encuentra situados su infierno y paraíso. Y si bien en el prólogo a este libro dice que se ha perdido el paraíso, según vamos leyendo vamos dándonos cuenta de que paraíso e infierno, que aparecen y desaparecen en imágenes rotas, caóticas, están situados dentro de nosotros mismos (Salinas de Marichal, 2004: 335).

Dicho recorrido se inicia con el primer poema, “Paraíso perdido”, y concluye con el último, que lleva el revelador título de “El ángel superviviente”, que concluye con los versos: “La última voz de un hombre ensangrentó el viento. / Todos los ángeles perdieron la vida. / Menos uno, herido, alicortado” (PC I: 577). Ese ángel no es otro que el propio poeta, escombros de aquel universo primigenio de inocencia, que ha debido adaptarse a una realidad devastadora. El poeta no se siente parte de esa realidad y por eso es otro ángel más, de todos con los que se ha ido cruzando. El mismo ángel de otro poema incluido en el libro: “El ángel tonto”, donde ofrece una patética y triste visión de su persona²⁶: “Si es del cielo y tan tonto, / ¿por qué en la tierra? Dime. / Decidme. / No en las calles, en todo, / indiferente, necio, / me lo encuentro. / ¡El ángel tonto! / ¡Si será de la tierra! / Sí, de la tierra sólo” (PC I: 539). El ángel Alberti ha sido expulsado del cielo, del Paraíso, por “necio”, por inútil. Y no solo el tonto: Alberti es todos los ángeles, aunque trate de disimularlo creando, aparentemente, múltiples personajes. Afirma Díaz de Guereñu:

El ángel es, en cada poema, alguno de los Albertis que atormentaron al poeta por aquellas fechas de intimidades turbulentas, de incertidumbre personal y de inseguridades varias, pero, por su cualidad proteica e inconcreta, es también la forma que dio a humores y sentimientos al despojarlos de un exceso de particularidades propias, al tornarlos impersonales, universales (Díaz de Guereñu, 2003: 102).

La identificación de Alberti con los ángeles se ve confirmada en uno de los poemas del libro, “El ángel desconocido”:

²⁶ El adjetivo “tonto” se lo aplicará Alberti a sí mismo ya desde *Cal y canto*, en el poema “El caballero sonámbulo”, y posteriormente lo utilizará en el título de su poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

¡Nostalgia de los arcángeles!
Yo era...
Miradme.

Vestido como en el mundo,
ya no se me ven las alas.
Nadie sabe como fui.
No me conocen.

Por las calles, ¿quién se acuerda?
Zapatos son mis sandalias.
Mi túnica, pantalones
y chaqueta inglesa.
Dime quién soy.

Y, sin embargo, yo era...

Miradme.
(PC I: 504).

La conclusión del libro es trágica, sombría. La oscuridad con que comenzaba se ha ido extendiendo hasta revelar al lector que no hay lugar, en esa realidad de niebla, para la esperanza. Según Vivanco, “El poeta se rebela contra la pérdida definitiva del Paraíso. Prefiere su propia destrucción a esa pérdida” (1984: 196). Afirma Díaz de Guereñu, al respecto de “El ángel superviviente”:

En el poema con que cierra su libro, el poeta confiesa que lo vivido no le impedirá acaso proseguir la andadura, pero que el paso de esos ángeles crueles, aunque ya han desaparecido, no le ha dejado indemne. Nunca más será suya la inocencia. Y ya no podrá nunca más retornar a la relación comedida y tranquila con el lector que conoció antes de desnudar sus desconciertos (Díaz de Guereñu, 2003: 109).

Soledad Salinas, sin embargo, ofrece una visión más optimista: “Alberti, al acabar su viaje, ha descubierto que sólo a través de las imperfecciones, los fracasos, se puede hallar un camino de perfección. La fealdad, el dolor, las ruinas son algo positivo que despierta en nosotros la compasión, el amor al prójimo, al que sufre, y a su mundo” (Salinas de Marichal, 2004: 342). Para ella, simplemente, se trata de un final incompleto, abierto: “Al final del libro, la crisis no ha sido resuelta del todo. Se nos señala, solamente, una nueva vía posible, de vuelta a la tierra y aceptación de una vida hecha de ruina y dolor” (2004: 359).

La aceptación de esa vida “de ruina y de dolor” cristalizará inmediatamente en el poemario *Sermones y moradas*, escrito a continuación de *Sobre los ángeles*.

A la hora de analizar *Sobre los ángeles*, no se puede ignorar la presencia del poeta postromántico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) a lo largo del libro. “Huésped de las nieblas” es, de hecho, un verso del propio Bécquer que Alberti utilizó para titular una sección completa de su poemario. “Tres recuerdos del cielo” aparece subtítulo como “Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer”. Pero más que una influencia técnica o formal, se debe leer una filosófica, como indica Luis Felipe Vivanco: “Su palabra no es becqueriana, como la del primer Juan Ramón o la de Cernuda, pero sí lo es su intuición decisiva de la realidad poética como mundo aparte” (1984: 199). Esta idea queda explicada en palabras del propio Alberti, en su visión particular de Bécquer:

Todas las *Rimas* de Bécquer a mí se me aparecen como escritas a tientas, por la noche, sentado o recostado al borde de su lecho. Y ya se sabe que un lecho es una tumba que aún no ha abierto la boca para devorarnos, y que si apoyamos el oído contra ella podemos escuchar como un rumor sordo y vacío, que es sin duda la voz con que los sepulcros reclaman nuestros cuerpos. Y Bécquer, espantado, escuchaba y vigilaba esa voz, sin poderse dormir. Y lo mismo que algunos ángeles que vemos en los cementerios velando a la orilla de las fosas, escribía sus *Rimas*. Pero él no era de mármol; él era un pobre ángel de carne y hueso, perdido en una fría alcoba, sobresaltado por el crujir de las maderas, por el temblar de los muros, los cabezazos del viento y el fustigar de la lluvia en los cristales. Y tenía miedo, solitario en la noche oscura de su alma. Miedo de encontrarse a solas con sus dolores, acechados por recuerdos que se le agigantaban, atenazándole por la garganta, hasta hacerle arrancar los estertores más entretejidos. Miedo de unos ojos que se le aparecían en las paredes, que le espiaban, a veces desasidos, desde los ángulos de los cuatro rincones. Y pensaba. ¿Cuándo amanecerá? Porque vivía entre nieblas que le velaban el alma, y las rendijas de su cuarto nunca se habían visto dibujadas de luz. ¡Qué angustia! Él ya había sentido antes subirle hasta la punta de los dedos ese golpe de sangre que nos manda empuñar, de súbito, un revólver o una navaja. Y ahora, de pronto, se le crispa esa mano. Tiene miedo. Ha sufrido. Ha envejecido en una sola noche, le han engañado y traicionado. ¿Adónde ir? (Alberti, 1870: 60-61).

El proceso de inspiración becqueriano, tal como lo contempla Alberti, es muy similar al que él mismo siguió durante la composición de *Sobre los ángeles*. De hecho, si se cambiaran los nombres, Alberti podría, perfectamente, estar hablando de sí mismo y de su libro; aislamiento, visiones terroríficas, dolores físicos, espanto, un automatismo no buscado, el tormento de los recuerdos, la angustia, la niebla: elementos con los que Alberti se halla familiarizado y que también le fustigan. Por último, la visión de la poesía como catarsis, como una alternativa a la trágica y definitiva opción del suicidio.

2.4. El patetismo triste de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*

No parece extraño que Rafael Alberti, autor de aquella encendida declaración de *Cal y canto* en la que afirmaba haber nacido con el cine²⁷, se inspirara precisamente en él para escribir un poemario que nunca llegó a publicar como tal. Los poemas que integran *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* –titulado a partir de una cita de la obra de Calderón de la Barca *La hija del aire* (1653)– fueron apareciendo a lo largo de 1929 en la revista *La Gaceta Literaria*, e incorporados posteriormente a otros libros.

Sin embargo, el efecto que causa este poemario es de desconcierto inicial, tanto por el tema –que ya se refleja desde el provocativo título– como por el momento en el que fue escrito: según el propio Alberti, escribió estos poemas al mismo tiempo que los que compondrían *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, de tono mucho más grave, al menos en apariencia. Estas palabras le dedica Alberti al libro en *La arboleda perdida*:

Una flor de ternura guardo aún en mi corazón para los grandes tontos adorables: Buster Keaton, Harry Langdon, y los menores: Stan Laurel, Oliver Hardy, Luisa Fazenda, Larry Semon, Bebe Daniels, Charles Bower, etc., héroes todos de mi libro naciente, más o menos surrealístico, con título extraído de una comedia de Calderón de la Barca: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Al teatro iba poco. El cine era lo que me apasionaba (PRC II: 235).

Las palabras “ternura” o “adorables” sugieren, en efecto, un tono más dulce y menos sombrío que los poemas de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Pero, como se demostrará a lo largo de este apartado, lo esencial de esta obra es la melancolía latente y el fracaso que respira tras cada verso, convirtiendo en amargo el humor que parece emanar de una primera lectura. No se trata de un mero homenaje a las grandes figuras del cine mudo, sino que, como señala C. Brian Morris, “Aunque los cómicos y las películas en que aparecían constituían el tema y la inspiración de la mayor parte de los poemas de *Yo era un tonto*, eran las actitudes, las emociones, el estado de ánimo del poeta lo que los encauzaba y modulaba” (Morris, 1996: 51). Y el estado de ánimo con que los escribió era similar al que le invadía cuando escribió *Sobre los ángeles*, como él mismo confiesa en sus memorias:

²⁷ “Yo nací –respetadme!– con el cine” (PC I: 476).

Ya trabajaba en otras nuevas obras: *Sermones y moradas* (poemas) y *El hombre deshabitado* (teatro), ambas aún dentro de la misma electrizada atmósfera de los ángeles, iniciando a la vez una más, que rompía totalmente con las anteriores, aunque también producto del mismo desconcierto y anarquía de aquel período mío: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Vivíamos entonces la Edad de Oro del gran cine burlesco norteamericano, centrada por la genial figura de Charles Chaplin. A todos esos tontos –verdaderos ángeles de carne y hueso- dedicaba yo los poemas de este libro (PRC II: 231).

Resulta llamativo, en este párrafo, que Alberti describa a los “tontos” como “verdaderos ángeles de carne y hueso”, estableciendo una conexión con su libro inmediatamente anterior, *Sobre los ángeles*. ¿Qué tienen en común estas estrellas del cine mudo, literaturizadas, con los vagabundos ángeles, mensajeros de nadie, que se descomponían entre la basura de un mundo donde ya no existía el Paraíso? Carlos Alberto Pérez ofrece una convincente hipótesis:

La melancolía y la tristeza dominan en la mayoría de los poemas de *Yo era un tonto*... El absurdo de muchos versos, si bien desata la carcajada, no alcanza a destruir la seriedad del conjunto. Alberti, como todos los intelectuales de su época, ve claramente el fondo trágico de las bufonadas del cine. Estos androides grotescos y lunáticos encierran en sí almas superiores a las de sus comparsas, los burgueses del mundo “normal”. Su aspecto exterior y la torpeza de sus acciones contrastan con su riqueza espiritual, fuente de poderes casi sobrehumanos en las situaciones apretadas, o de poética ternura en la ocasión sentimental. Esta incoherencia estructural indica en forma inequívoca la categoría de “caídos” de todos estos personajes. Encerradas en la prisión de un cuerpo grotesco, sus almas suspiran siempre por el mundo mejor. [...] En este aspecto, los cómicos están emparentados con los ángeles del otro libro de Alberti (Pérez, 1984: 212).

Los tontos albertianos forman, en efecto, parte de un mundo perdido, aquel en el que todavía existía la inocencia. Más que “tontos”, deberían calificarse como “inadaptados” o “locos”, como sugiere Carlos Alberto Pérez, que en su ensayo “Rafael Alberti: Sobre los tontos”, analiza el uso de dicho adjetivo a lo largo de su obra:

Ya en *El alba del alhelí* utilizaba Alberti la palabra tonto en sentido libre, despojada de toda referencia a estupidez o imbecilidad –el tonto era el poeta, extraviado en el mundo de su fantasía. Lo mismo hace ahora, cuando aplica el término a los cómicos del cine, poetas de la nueva poesía. Tonto, al referirse a estos grandes comediantes, cobra el sentido de bufón, acaso el de loco (Pérez, 1984: 207).

Son “tontos” porque, en el universo frío y exento de sentimentalidad por el que transitan, su ternura, su romanticismo y su idealismo cobran tintes patéticos. Igual que

aquel “ángel desconocido” de *Sobre los ángeles*²⁸, pasan desapercibidos entre el resto de la sociedad; nadie es capaz de valorarlos y su belleza espiritual se confunde, se pierde entre los escombros, las ruinas y la fealdad.

Es esta espiritualidad latente la esencia de la obra. Como bien señala Anthony L. Geist, “En realidad no escribe sobre el cine ni tampoco usa técnicas especialmente cinéticas en la poesía de *Yo era un tonto...*” (Geist, 2003: 125). El cine y, más concretamente, el cine mudo, fascinó a varios miembros de la Generación del 27; sin ir más lejos, un año antes, en 1928, Federico García Lorca había escrito “El paseo de Buster Keaton”, un diálogo surrealista que genera en el lector un desconcierto similar al que encuentra en *Yo era un tonto...*, aunque, en esta ocasión, Lorca usa la figura de Keaton como símbolo de la homosexualidad que pretendía reflejar en su obra. Al igual que en Alberti, la tecnología juega un papel negativo:

Sigue andando. Sus ojos infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda. Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía. A lo lejos se ve Filadelfia. Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos, brilla Filadelfia (García Lorca, 1971: 894-895).

La descripción lorquiana de Keaton resulta sumamente reveladora, lograda con la incorporación de adjetivos como “triste”, “tonto”, “feísimos” y “bellísimos”. Los ojos de Keaton “sueñan”, igual que los tontos albertianos, y –más curioso todavía–: sueñan “ángeles”. Los ángeles, aquí, simbolizan también un mundo de inocencia perdido, que es el que resplandece a lo largo de todo el diálogo lorquiano. Un mundo del que procede Keaton, que se convierte en un inadaptado entre aquella gente incapaz de comprender “qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío”, pero, en cambio, lo saben todo con respecto a la “máquina Singer” –“Singer” era una marca muy popular en el mercado de las máquinas de coser–.

En el poema de Alberti “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, su figura emana, también, un patetismo, una torpeza exaltada. El Keaton albertiano ni siquiera es capaz de distinguir entre una niña o una vaca: “¿Eres

²⁸ “Vestido como en el mundo, / ya no se me ven las alas. / Nadie sabe como fui. / No me conocen” (PC I: 504).

una dulce niña o eres una verdadera vaca? / Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca. / Tu papá, que eras una dulce niña. / Mi corazón, que eras una verdadera vaca. [...] / Yo nunca supe nada” (PC I: 588). Esta confusión resulta compartida por el resto de tontos, lo que conduce a Carlos Alberto Pérez a afirmar que “El origen de esta incapacidad de discriminación se encuentra en un exceso de sentimentalidad que les impide ver con precisión la corteza del mundo” (Pérez, 1984: 214). Alberti, al igual que Lorca en su momento, escogió a estas estrellas del cine mudo como métodos de expresión de su propia psique, por aquello que simbolizaban. Acierta Ricardo Gullón al decir que “Rafael Alberti reconoció en los marginales a los testigos, en los payasos a los reveladores del futuro, o más bien a quienes traducían en la pirueta una realidad desesperada” (1984: 241). Esos payasos eran Keaton, con su sentimentalidad a flor de piel, o “Chaplin, solo en el descampado donde estuvo el circo o encadenado en la galera de la fábrica”, que “fue el mejor símbolo del aislamiento y la incomunicación de los tiempos modernos” (Gullón, 1984: 241). “El corazón de Charles Chaplin ha sido prohibido en todas las esquinas” (PC I: 605), escribirá el poeta en “Carta de Maruja Mallo²⁹ a Ben Turpin”, refiriéndose a que en su sociedad no hay lugar para la sentimentalidad.

Porque lo que a Alberti le interesa de Keaton o de Chaplin no son sus técnicas de actuación o su carrera cinematográfica, sino los sentimientos que simbolizan. Señala Anthony L. Geist:

La particular genialidad de Alberti reside en su capacidad de ver la tristeza que se oculta detrás de este humor, pues al recrear las bufonadas de los tontos del cine mudo capta también y de manera más significativa la melancolía que yace debajo de gran parte de sus tonterías (Geist, 2003: 125).

Para Alberti, la característica común de estas estrellas del cine mudo es su inadaptación al mundo moderno, que genera en ellos un sempiterno sentimiento de

²⁹ La evocación de Maruja Mallo, pintora perteneciente a la Escuela de Vallecas, mezclada con las grandes estrellas del cine mudo norteamericano, revela hasta qué punto fue importante su figura para el Alberti de aquella etapa, así como la influencia de su obra pictórica, tendente al surrealismo. Como se ha visto al comienzo de este capítulo, el fracaso de su relación sentimental con ella constituyó, para muchos críticos, el desencadenante más inmediato de la crisis existencial que sufrió en 1928, y el motivo oculto de la sensación de pérdida del amor que transmiten todos sus versos de aquella época. En concreto, el propio Alberti manifestó su intención de publicar *Yo era un tonto...* con ilustraciones de Mallo, aunque el proyecto jamás se llevó a cabo, a causa, posiblemente, de la ruptura sentimental definitiva entre ambos artistas.

fracaso, de pérdida: la pérdida de un universo idealizado donde todo era más humano, más auténtico; un universo que, tal vez, nunca existiera realmente, más allá de en sus mentes idealistas. Así lo expresa Ricardo Gullón:

En el fracaso de los soñadores, en la suerte reservada a los débiles podemos ver la que espera a los incapaces de distinguir entre la realidad y el ensueño, a cuantos se dejan arrastrar al mundo de lo ideal imaginado. Chaplin, Harold Lloyd y los demás son representantes del tipo de hombre en conflicto con la sociedad, de quien no logra comprender nada, salvo lo natural y espontáneo. En el mundo del cocktail-party y las ideas avanzadas, en la experiencia de los neo-sociólogos y otros hijos de ciencia, el puro amor parece idiota, y los impenitentes ilusos son los bobos del pueblo, los soñadores de una minúscula arcadia realista, sin ninfas ni siringa (Gullón, 1984: 242).

Ese “puro amor” al que alude Gullón, Anthony L. Geist lo describe como “imagen del sentimiento trémulo, de una expectación dulce e indecisa, tímido en sus movimientos y, claro está, un poco bobo” (2003: 242), ya no se concibe en la sociedad y sobrevive, únicamente, en los corazones de los inadaptados tontos albertianos, que conservan la pureza de su sentimiento y no se han corrompido, lo que les ha servido para obtener su etiqueta de “tontos”. En “Noticiario de un colegial melancólico” –el colegial es Buster Keaton, firmante ficticio del noticiario–, vuelve a hacer referencia a su etapa estudiantil. El carácter de este poema, más experimental que poético, desconcierta inicialmente al lector:

NOMINATIVO: la nieve.
GENITIVO: de la nieve.
DATIVO: a o para la nieve.
ACUSATIVO: a la nieve.
VOCATIVO: ¡oh la nieve!
ABLATIVO: con la nieve [...].

La luna tras la nieve.

Y estos pronombres personales extraviados por el río
y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles
(PC I: 593).

Acerca de él dirá C. Brian Morris: “Lo que hace de este poema una letanía de tristeza no es el mero hecho de que le siguen zumbando en los oídos ecos de sus clases de latín, sino que escoge para declinar la palabra ‘nieve’, y termina su declinación con un recuerdo elegíaco del pasado irrecuperable” (1996: 52). La nieve puede considerarse un símbolo de tristeza, de muerte –conviene recordar el simbolismo presente en el

famoso relato de James Joyce titulado “Los muertos”, en el que la nieve se identificaba con un inmenso sudario extendido sobre Dublín—, y la luna, una luz, símbolo del idealismo, de la fantasía, se encuentra velada por ella. Para Morris, “Alberti escoge como tema del poema su propio estado de ánimo, sus preocupaciones para proyectar esa desilusión suya hacia su niñez” (1996: 45).

La infancia del poeta se halla muy asociada a la religión, debido a la educación que recibió de niño. Por eso, dispersas entre los versos de *Yo era un tonto...* y como evocación de esa etapa, el lector encuentra fragmentos de oraciones religiosas infantiles, en las que solía estar muy presente la figura del “ángel” —de nuevo, el ángel, pero en una concepción previa a la corrupción que sufrió en *Sobre los ángeles*—. Esta presencia aparece desde el comienzo de “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin”: “Si yo te digo que mi alma tiene patas de puerco con ojos de perdiz / y que tus tristes pantalones de golf los vi hace tres noches llorando de rama en rama, / me creerías un ángel con carita de liebre, / un angelito feo, pero bien intencionado” (PC I: 605). Para Morris, resulta claro que “el ‘ángel’ y ‘angelito’ que aparecen en los versos introductorios de este poema son los primeros de una serie de términos religiosos que se concentran en una sección donde la antipatía que sentía el poeta por el catolicismo le hace adoptar un tono burlón” (Morris, 1996: 47). Aunque, en efecto, Alberti enfoca con mordacidad el catolicismo a lo largo de la obra, también reserva leves pinceladas de ternura hacia esa parte de la tradición folclórica que le recuerda al inocente fervor de su madre. Se aprecia, por ejemplo, en la antepenúltima estrofa de la “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin”:

Todos los serafines usan su bisoné para pasear por el río.
Menos tú,
querubín desfallecido,
querubín muerto de amor³⁰ por una encantadora criada
(cuatro esquinitas tiene mi cama)
por una criada encantadora que te hace rezar tres padrenuestros antes de bañarte.
(PC I: 606).

³⁰ En este poema, al calificar a uno de los “tontos”, Ben Turpin, de “querubín” —es decir, de ángel de apariencia infantil—, vuelve a confirmarse la conexión entre *Yo era un tonto...* y *Sobre los ángeles* mencionada al comienzo del presente apartado: los tontos y los ángeles constituyen la huella de un mundo perdido y corrompido en la sociedad moderna. El hecho de que el querubín Ben Turpin esté “muerto de amor” refuerza esta hipótesis, porque en esta nueva sociedad no hay un hueco para la sentimentalidad, y lo que caracteriza a estos tontos-ángeles es el fracaso.

La técnica de encerrar entre paréntesis el verso “cuatro esquinitas tiene mi cama”, perteneciente a una conocida oración infantil, más asociada al folclore que a la propia religión; se corresponde con la intención del poeta de aislar esa parte pura de su infancia. Como explica Morris, “aísala un eco de su niñez, lo convierte en un aparte irónico, en un resto de inocencia entre la beatería y la sofisticación” (1996: 47). Esa sofisticación se corresponde con los serafines, que caminan con peluca sobre la cabeza. Para Morris, “la criada, por encantadora que sea, es tan beata como los parientes y los profesores del poeta que evoca éste en sus memorias” (1996: 47).

La evocación de la infancia en esta obra la utiliza Alberti, por una parte, como se ha visto, para expresar su anticlericalismo y, por otra, para asociarla con un punto de vista puro e inocente del amor. “Verdaderamente / no hay nada tan hermoso como estar enamorado / y más aún si un gorrión se le posa a otro gorrión en un ojo” (PC I: 590), dirá Alberti, en boca de un confundido e ingenuo Harry Langdon al que acaban rompiéndosele los pantalones, en un final patético, en el poema “Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña”. La concepción del amor, en este y otros poemas, cobra un tinte infantil, torpe en su ingenuidad descarnada, exento de picardía. El mismo que en “Harold Lloyd, estudiante”: “Alicia, / ¿por qué me amas con ese aire tan triste de cocodrilo / y esa pena profunda de ecuación de segundo grado?” (PC I: 586). La Alicia a la que alude la voz poética no es otra que la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), la célebre novela infantil de Lewis Carroll desarrollada en el sueño de una curiosa e imaginativa niña que se pierde en un mundo onírico y fantástico. Este personaje, el amor platónico de Harold Lloyd en el poema de Alberti, puede considerarse un símbolo de la supervivencia de la fantasía, o del idealismo, frente a la realidad.

En uno de los citados versos de “Harold Lloyd, estudiante”, la voz poética alude a la “pena profunda de ecuación de segundo grado”. En el anterior apartado de este capítulo, el dedicado a *Sobre los ángeles*, ya se demostró que Alberti relacionaba las matemáticas con la falta de libertad durante su infancia y que las concebía como una materia inútil e incomprensible. En las páginas de *Yo era un tonto...* vuelven a resurgir, junto a otras ciencias. Así lo analiza Anthony L. Geist:

Los varios discursos de la matemática y la geometría, la lógica modal, las ciencias físicas y biológicas, la gramática, el periodismo, el cinema, las comunicaciones electrónicas, etc., se cruzan y colisionan en estos poemas. Es como si el poeta, llorando

la pérdida de su antiguo poder poético, echara mano de distintos sistemas semióticos en un esfuerzo por recuperarlo. Todo esto desemboca, naturalmente, en el discurso a menudo absurdo, tragicómico y, en última instancia, surrealista de muchos de los poemas de los tontos (Geist, 2003: 131).

Este punto, el de la pérdida del “antiguo poder poético”, resulta clave para entender la obra y se concreta, especialmente, en el poema “En el día de su muerte a mano armada”, que concluye con las siguientes estrofas:

A una reina se le ha perdido su corona,
a un presidente de república su sombrero,
a mí...

Creo que a mí no se me ha perdido nada,
que a mí nunca se me ha perdido nada,
que a mí...

¿Qué quiere decir buenos días?
(PC I: 589).

Lo que se le ha perdido al poeta es, precisamente, el instrumento de la poesía: la palabra. La palabra simboliza la poesía, igual que la corona representa a un rey o el sombrero a un presidente de república. Privado de ella, se ve también desprovisto de la capacidad para interpretar el lenguaje; de ahí, el último verso, en el que se cuestiona “qué quiere decir buenos días”. Con respecto a este poema, dice Anthony L. Geist: “El enigmático título ‘En el día de su muerte a mano armada’ reafirma su ambigüedad; el antecedente gramatical de ‘su’ no se identifica. Puede simultáneamente referirse a la muerte del poeta, del antiguo estado edénico o del propio lenguaje poético” (Geist, 2003: 130). Para Carlos Alberto Pérez, las tres muertes –la del pasado, la del sentido de la lengua y la del propio poeta– constituyen una misma.

En cualquier caso, este poema expresa especialmente el sentimiento que prevalece a lo largo de toda la obra: el de la pérdida –la pérdida del amor, de la infancia, del Paraíso–. Una pérdida que genera melancolía y que es analizada de este modo por Anthony L. Geist:

Si entendemos el tono melancólico de *Yo era un tonto...* como dolor ante la muerte o ante el fracaso del discurso poético tradicional –fracaso que como hemos visto abarca asimismo la pérdida del amor– entonces en ese nivel podemos comprender los varios poemas como expresión del mecanismo de la melancolía. En condición de duelo, el ego se retira del mundo en un esfuerzo por comprender la pérdida que ha sufrido. Emerge de

su “trabajo interior” al intentar recuperar el objeto perdido, aunque al confrontarse con la realidad lo que hace es confirmar la pérdida, descubriendo que de verdad el objeto ya no está allí (Geist, 2003: 130-131).

Desde esta perspectiva, lo esencial de *Yo era un tonto...* es el sentimiento de pérdida: la asunción de ese sentimiento, que en *Sobre los ángeles* aún no se había producido del todo. En cada uno de los poemas se expresa una pérdida distinta, que finalmente es la misma. Basándose en los trabajos de Sigmund Freud, Anthony L. Geist profundiza en la melancolía que invade toda la obra y la trasciende, descubriendo un fondo de ira y rebeldía en la voz poética, al afirmar que esa melancolía “es en realidad la ira y acusación poética hacia el objeto amado perdido, dirigidas contra el ego” (Geist, 2003: 137). Ese autodesprecio que parece teñir *Yo era un tonto...* –comenzando ya desde el título– es, en realidad, “ira disfrazada y transformada: ira contra el amor por su fracaso, contra la tecnología por su destrucción, contra el lenguaje por su silencio; protesta y rebelión latentes esperando la mano que las libere” (Geist, 2003: 137).

En esa actitud de rebeldía velada, el poeta busca, casi inconscientemente, una salida a su crisis espiritual. Al trasladar el sentimiento de pérdida hacia una dimensión lingüística, está invocando, precisamente, una solución que pase por el camino de la lengua, de la poesía. Como dice Geist:

Más que el simple deseo nostálgico de recuperar el amor y el paraíso perdidos, representa la búsqueda utópica de un nuevo discurso poético capaz simultáneamente de expresar y crear un nuevo orden. [...] De esta manera la lucha por la plenitud lingüística es al mismo tiempo el anhelo de superar la melancolía. Paradójicamente, este fracaso genera el extraordinario discurso surrealista albertiano (Geist, 2003: 135).

La superación de la melancolía es primordial, porque toda la obra destila desengaño, desilusión vital, desesperanza. El humor que pueda aparecer en una primera lectura es, en realidad, un humor sombrío, amargo, triste. De “muy triste” (Siles, 2004: 129) calificó al libro, precisamente, el poeta Juan José Domenchina en su época. La tristeza llega a tal punto que algunos personajes se plantean el suicidio como alternativa a su confusión, a su terrible inadaptación a la nueva sociedad. Es el caso de Stan Laurel y Oliver Hardy –el Gordo y el Flaco–, cuyo desconcierto llega a un extremo en el que ni siquiera están seguros de querer morirse –por amor–, en “Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano”:

Y es que yo quisiera morirme porque estoy muy enamorado
y es que yo me enternezco muchísimo cuando veo un policía vestido de pajarito blanco
yo estoy muy enamorado y tú te enterneces muchísimo cuando ves un policía vestido de
pajarito blanco
y es que padeces el gravísimo error de confundir
la comisaría con una frutería cuando yo me quiero morir

dime tú seriamente si yo me quiero morir
(PC I: 598).

A pesar de su discurso absurdo, el verdadero y trágico planteamiento del suicidio reluce entre los versos finales, ensombreciendo el aparente humor que pudiera detectarse en el resto del poema. Esta sensación de repentina entre la confusión patética e inocente y la tragedia se intensifica en “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, cuya última estrofa borra de golpe la sonrisa del lector:

¿Eres una dulce niña o una verdadera vaca?
Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca.
Tu papá, que eras una dulce niña.
Mi corazón, que eras una verdadera vaca.
Una dulce niña.
Una verdadera vaca.
Una niña.
Una vaca.
¿Una niña o una vaca?
O ¿una niña y una vaca?
Yo nunca supe nada.
Adiós, Georgina.
(¡Pum!)
(PC I: 588).

El “¡Pum!” final, aislado entre paréntesis –los paréntesis, en este poema, indican una acotación dramática: un sonido externo a la voz poética–, constituye una onomatopeya al disparo que ha efectuado Keaton contra sí mismo, concluyendo ese recorrido dadaísta por el bosque en el que llama a su amor, la niña-vaca Georgina, a la que acaba encontrando; pero ese encuentro le causa frustración, puesto que, como indica el mugido previo a la última estrofa, Georgina es, realmente, una vaca, circunstancia que convierte el sentimiento amoroso de Keaton en absurdo o imposible.

Antes de producirse el mugido, todo el “decorado” parece prepararse para ese final trágico, solidarizándose con el malestar espiritual de Keaton: “Hasta los grillos se apiadan de mí / y me acompaña en mi dolor la garrapata. / Compadécete del smoking

que te busca y te llora entre los aguaceros / y del sombrero hongo que tiernamente te presiente de mata en mata” (PC I: 588). La personificación del smoking y del sombrero hongo remite, sin duda, al “cuerpo deshabitado” recurrente en *Sobre los ángeles*, y a la obra “El hombre deshabitado”, estrenada en 1931. Esta conexión revela que, tras los “tontos”, se esconde el Alberti de la crisis espiritual, el del Paraíso perdido, el que vaga sin alma por un mundo de sombras y desesperanza. Ricardo Gullón descubre, en su análisis, a la persona que se esconde tras los esperpénticos bufones tristes del libro:

Figuras evocadas con ternura levemente irónica, como si el poeta quisiera hacer sentir su compenetración con ellas y, a la vez, interponer una cierta distancia. En estos versos creo encontrar al Alberti que fue, al hombre-niñeante siempre vivo en él, al “tonto de Rafael”. Su ternura se dirige, entre otros, al imposible “yo” trascendido, pero no negado (Gullón, 1984: 242).

El propio Alberti se identificó públicamente con los tontos de sus versos cuando, el 10 de noviembre de 1929, impartió en el femenino Lyceum Club de Madrid una provocativa conferencia titulada “Palomita y galápago”, en la que arremetió, ante la consternación y el escándalo de su elegante público, contra la sociedad burguesa madrileña. Para la ocasión, se atavió con una vestimenta que imitaba a la de sus héroes del cine mudo, mezclando una enorme levita, unos pantalones con forma de fuelle y un cuello almidonado propio del traje de un payaso³¹. Sin duda, Alberti se vistió de tonto y demostró su intención de provocar al mundo, de rebelarse, como si tratara de dejar claro que todos aquellos actores de cine mudo lo representaban, en su sentimentalidad patética e idealista.

La crisis de Alberti se desdobra en los ángeles, portadores de sentimientos negativos como la envidia, la crueldad o la ira, y en los tontos, que constituyen la parte más amable, inocente y patética, la del idealismo inútil e irrisorio. Ángeles y tontos son las dos caras de una misma moneda, las dos facetas de la personalidad atormentada del poeta. Por ello, *Yo era un tonto...* se debe interpretar como una obra complementaria a *Sobre los ángeles*. Como explica Jaime Siles:

³¹ Esta vestimenta se describe en un artículo del *Heraldo de Madrid* del 11 de noviembre de 1929, titulado “Las musas de vanguardia se rebelan contra su poeta. Una conferencia de Rafael Alberti, una paloma, un galápago, una zapatilla y unos insultos”.

Los tontos son encarnación de la figura del poeta en el mundo real, en el que, como aquéllos, produce risa y lástima; funcionan, pues, como antes “El ángel tonto”, al que, en cierto sentido, recuerdan. Los tontos del cine son una continuación distinta de los ángeles: en éstos lo trágico se identificaba con lo lírico; en aquéllos, lo lírico coincide con lo cómico (Siles, 2004: 130).

Refiriéndose a ciertos críticos que minusvaloraron *Yo era un tonto...*, como Eric Proll —que defendía que esta obra fue escrita con anterioridad a *Sobre los ángeles*—, afirma Carlos Alberto Pérez:

Este deseo de hacer anticipar *Yo era un tonto...* a *Sobre los ángeles*, parece reflejar el tradicional prejuicio de que la poesía cómica es siempre inferior a la seria, y por ello un gran poeta, como Alberti, no pudo haber descendido de la composición de su libro sobre los ángeles a sus poemas sobre los tontos de la pantalla. Sin embargo, es evidente que estos poemas convivieron en la cabeza del poeta con los de su reconocido gran libro (Pérez, 1984: 206).

La composición de los poemas de *Yo era un tonto...* coincide en el tiempo, de hecho, con los de *Sobre los ángeles* e incluso con parte de los de *Sermones y moradas*. Carlos Alberto Pérez ha sabido detectar las imágenes de *Yo era un tonto...* que conectan directamente con *Sobre los ángeles*, indicando la presencia de estas criaturas también en esta obra posterior, algo que ya se ha demostrado en el presente apartado:

A la luz de la polaridad ángeles-tontos se alcanza a ver que los poemas de *Yo era un tonto...* ocupan un lugar coherente en la obra del poeta. En “El ángel tonto” de *Sobre los ángeles*, se asegura la continuidad de los dos temas que ocupan a Alberti en este momento, y en los poemas de *Yo era un tonto...* abundan también los contactos: en el dedicado a Larry Semon, un niño muerto, hecho ahora angelito, sube al cielo; en la carta de Maruja Mallo a Ben Turpin, los serafines usan el bisoní de Chester Conklin, y en un hotel de Londres aparece violado el cadáver de un ángel; Harry Langdon se pregunta por qué sobre sus hombros se enjuagan los dientes los angelitos (Pérez, 1984: 208-209).

Pérez ve en *Yo era un tonto...* la continuación efectiva de *Sobre los ángeles*, el desarrollo inmediato de la crisis que comienza a forjarse en el segundo. En su opinión, es el mismo sentimiento el origen de ambas obras, aunque *Yo era un tonto...* se acerque más, cronológicamente, a la resolución de la crisis:

En estos poemas de apariencia frívola, injustamente relegados por la crítica, es dable ver también las angustias del Alberti de *Sobre los ángeles*. Angustias quizá ya en tren de superarse mediante la revalorización del sentimiento o quizá, con más bravura, como lo indican sus notas autobiográficas, mediante la inmersión decidida en los problemas sociales y políticos de su momento (Pérez, 1984: 217).

Ricardo Gullón hace más hincapié en diferenciar ambas obras como dos fases distintas de la crisis. Para él, el sentimiento generador de una y otra no es el mismo, porque *Yo era un tonto...* comienza cuando la fase de desolación de *Sobre los ángeles* se ha superado:

Liquidada y superada la crisis personal de *Sobre los ángeles*, constatadas la ruptura, la desarmonía y la soledad, mostró en los poemas siguientes lo estéril del esfuerzo aislado, de las tentativas realizadas por los inocentes para restaurar el paraíso imposible. *Sobre los ángeles* fue la recapitulación desesperada, y *Yo era un tonto...* el adiós melancólico y un poco bufón a las ilusiones perdidas (Gullón, 1984: 243).

A pesar de considerar *Yo era un tonto...* un paso más, el análisis de Gullón no contempla que la obra concluya con una solución a la crisis, sino con un sentimiento de asunción y resignación. Sin embargo, Anthony L. Geist, que ve un trasfondo de ira y rebeldía en el autodesprecio de la voz poética de *Yo era un tonto...*, sí cree que el poeta “intuye una salida de la melancolía” y que la obra “presagia y hace posible el cambio en la ética y la estética de Alberti que encontrará expresión en la poesía abierta comprometida y política de *Elegía cívica* (1931) y *Consignas* (1933)” (Geist, 2003: 139).

Pero para llegar a esa salida, a la alternativa de la poesía social como luz al final del túnel, todavía le queda a Alberti transitar por la parte más oscura y profunda de ese agujero: el recorrido que efectuará la voz poética a lo largo de los poemas que compondrán *Sermones y moradas*, la obra más tétrica de esta segunda etapa albertiana. Por eso, más que como conclusión a la crisis, *Yo era un tonto...* debe interpretarse como una parte complementaria de *Sobre los ángeles*. Juntas, estas dos obras componen la personalidad de Rafael Alberti en plena crisis existencial.

2.5. *Sermones y moradas*: adentramiento en el Infierno y culminación de la etapa de oscuridad

Sermones y moradas no apareció como libro hasta 1934, en la edición de la poesía reunida de Rafael Alberti que se publicó en Madrid. Escribiría los poemas que lo componen a lo largo de 1929 y 1930 –años en que muchos de ellos fueron publicándose

en revistas—, alternándolos con los de *Yo era un tonto...* Acerca de ese momento escribe en sus memorias: “Los ángeles ya se me habían ido, quedándome desventrado de ellos, permaneciendo sólo en mí la oquedad dolorosa de la herida” (PRC II: 233). Como “hueco de la herida” (PC I: 449), precisamente, define esta obra, sugiriendo que la “herida”, como tal, se refleja en *Sobre los ángeles*, y que *Sermones y moradas* se desarrolla cuando la crisis que inspiró la primera ya había arreciado. Esta opinión del propio autor ha contribuido, en parte, a que la crítica haya infravalorado o ignorado la obra, relegándola siempre a la sombra de *Sobre los ángeles*, siendo muy pocos los estudiosos que han profundizado en ella —y, en su mayoría, no españoles: Marrast, Connell, Havard, Harris...—. A esto hay que añadir la complejidad estilística y temática que prevalece en cada uno de los poemas que la componen, que dificultan un análisis en profundidad. Para muchos críticos, como Andrew P. Debicki, *Sermones y moradas* constituye el momento culminante del surrealismo albertiano:

Sermones y moradas parece un grupo de poemas aún más “surrealistas” que los de *Sobre los ángeles*; a menudo las imágenes se suceden sin ligazón aparente. La obra entera está escrita en versículos, algunos tan largos como párrafos; tiene algo del tono de un salmo. Muchos poemas constan de cuadros irreales que comunican afectivamente el tema del horror de la vida (Debicki, 1984: 149).

En efecto, una primera lectura transmite terror, ansiedad, asfixia. Los poemas están bañados de sombra y se desarrollan en lugares cerrados, en interiores —sótanos, rincones oscuros, mazmorras...— que sugieren el encarcelamiento de la voz poética. Debicki encuentra en este rasgo una huella clara de la influencia surrealista:

Las imágenes que nos hacen sentir el estado de ánimo del protagonista alteran y se superponen a cualquier realidad externa. Esto parece claramente una técnica surrealista, resultado de la teoría surrealista de la primacía del instinto como base de la creación artística. [...] El pesimismo de *Sermones y moradas* y su esfuerzo por hacernos sentir lo negativo del mundo lleva tal vez a una pérdida del equilibrio y de la unidad alcanzada en *Sobre los ángeles* (Debicki, 1984: 150).

Debicki señala el esfuerzo de la voz poética, en *Sermones y moradas*, por “hacernos sentir lo negativo del mundo”. Para ello, el poeta no se ve obligado a crear universos o mundos alternativos, como los ángeles de su obra maestra, que eran encarnaciones de sus propias emociones, sino que se limita a contemplar desde una perspectiva sombría y terrorífica los accidentes rutinarios:

Ejemplos de episodios comunes nos hacen sentir la presencia de lo desagradable en la vida; hechos externos (una descarga eléctrica) suscitan angustias internas (el grito de “otra alma”). El protagonista afirma la importancia de no ignorar tales tragedias. El resto del libro sigue haciéndonos sentir los horrores del mundo. Todo se nos presenta desde el punto de vista del protagonista desilusionado. [...] Este hombre ve sólo lo nefasto en una escena común casera [...]. Deforma la realidad, personificando los objetos y encontrando su propia actitud angustiada en lo que le rodea (Debicki, 1984: 149).

Se trata, por tanto, de una proyección del vacío anímico del poeta hacia el mundo exterior: la demostración más exaltada del más feroz de los pesimismos. Jaime Siles insiste en la importancia de la subjetivización:

Alberti extrema aquí el lenguaje negativo que caracterizaba *Sobre los ángeles*, pero lo hace de un modo menos dramático y menos alegórico: ahora no objetiva situaciones sino que despliega un rápido monólogo interior, que recuerda las imágenes sucesivas del cine y que, más que en texto, se traduce en discurso, es decir, en sermón (Siles, 2004: 126-127).

El viaje de *Sermones y moradas* comienza en un sótano, metáfora de la mente del poeta; durante todo el libro, el lector no saldrá de ese espacio: permanecerá encerrado, avanzando por galerías de dolor dibujadas por pensamientos sombríos, por una conciencia pesada y angulosa. Este adentramiento en la psique, el hecho de que toda la obra se desarrolle en su interior y se enfoque el mundo exterior de un modo absolutamente subjetivo, de dentro hacia fuera, es una característica del surrealismo. Para Siles, existe una progresión desde el surrealismo de *Sobre los ángeles*, obra con la que inicia Alberti su etapa más oscura, hasta el de *Sermones y moradas*:

El “surrealismo” iniciado en la segunda y, sobre todo, en la tercera parte de *Sobre los ángeles*, tiene, a su vez, una doble y distinta realización: la que conduce a *Sermones y moradas*, por un lado, y la que lleva a *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, por otro. En el primer caso se trata de una prolongación de la técnica surrealista practicada en la segunda y la tercera parte de *Sobre los ángeles*. [...] Coincide con el proceso de mineralización iniciado en *Cal y canto* y con el tema del yo perdido y del yo derrotado de *Sobre los ángeles* (Siles, 2004: 125).

Y de ese “yo de derrotado” de *Sobre los ángeles* surge el “yo mutilado” que protagonizará los poemas de *Sermones y moradas*. “La preocupación con la muerte y con la identidad mutilada se ha establecido como el eje central del libro” (2003: 117), afirma Derek Harris, autor de uno de los estudios más recientes y completos de

Sermones y moradas, donde subraya su importancia dentro de la etapa de oscuridad albertiana, concluyendo que es la obra que expresa, de forma más vehemente, la crisis espiritual experimentada entonces por el poeta. Además, coincide con Debicki y el resto de críticos que la sitúan como la obra más surrealista de Alberti:

La presencia de contrarreferencias temáticas y estilísticas revela que más que el hueco de una herida este material cicatrizado compone un resumen de la crisis que se evidencia en todos los libros de aquellos años, y no sólo *Sobre los ángeles*, y ofrece también una sinopsis de las distintas estrategias estilísticas en las que la crisis busca expresión. La relación de los poemas de *Sermones y moradas* con los conjuntos de poemas que lo rodean cronológicamente queda muy evidente, así como está igualmente clara la evolución estilística que sale de los poemas de la última parte de *Sobre los ángeles* para ir hacia una mayor libertad de generación léxica en los textos de *Sermones y moradas* que los acerca mucho más a la praxis surrealista (Harris, 2003: 112).

Para Harris, *Sermones y moradas* es mucho más que “el hueco de la herida”. Parte del primer poema del libro, “Sermón de las cuatro verdades”, y de su desarrollo en un sótano, para explicar su punto de vista:

Un sótano es un hueco en la tierra, y *Sermones y moradas*, según las palabras del propio Alberti, es “el hueco de la herida”. Precisando más, podemos decir que el hueco es la herida. No se refiere a una situación postraumática de recuperación. Henos aquí frente al trauma verdadero al que *Sobre los ángeles* es la preparación. *Sermones y moradas* nos revela el mundo de desolación radical que habita Alberti después de la destrucción del batallón de ángeles que le habían poblado el cuerpo y el alma en el libro anterior (Harris, 2003: 114).

El “Sermón de las cuatro verdades” constituye uno de los textos más reveladores de la obra, que además ocupa un esencial primer puesto para introducir al lector a ese complejo y sombrío laberinto que es la mente del poeta. Respecto al origen del título y al esquema de su composición –una introducción y cuatro “verdades”–, Derek Harris lo relaciona con el cristianismo, tan presente en la obra de Alberti y, muy concretamente, en este poemario:

Nos introduce a la retórica bíblica del profeta del Antiguo Testamento y eclesiástica del predicador de los sermones que el joven Alberti externo del colegio de San Luis Gonzaga oiría en su niñez. El título de este texto inicial es plurivalente con alusiones al “Sermón de las siete palabras” del Viernes Santo, a los Evangelios, y a la frase coloquial “tres o cuatro verdades” (Harris, 2003: 112).

Alberti mezcla, por tanto, las referencias al cristianismo con la tradición popular, como ocurre de forma habitual en el resto de su obra. El concepto de “morada” que se maneja en el libro no tiene nada que ver, sin embargo, con el que se utiliza en los escritos bíblicos o teresianos, a pesar de constituir una referencia al cristianismo³². Rafael Alberti le otorga al concepto su propia interpretación: las moradas son lugares donde el alma yace encarcelada, en los que no hay rastro de Dios, como ese sótano oscuro y frío en el que comienza el primer poema. La imagen del sótano lleva implícita la idea de descenso, de adentramiento en lo subterráneo: un mundo de oscuridad y visiones y sensaciones terroríficas y angustiosas. Ese descenso es fácilmente interpretable como la bajada a los infiernos³³.

¿Por qué el poema inicial de *Sermones y moradas* comienza en un sótano? Como se ha dicho, se trata de una metáfora de la mente del poeta, que se encuentra asfixiado, sin salida. Para encontrar una respuesta a esta cuestión se ha de atender, principalmente, a la cuarta verdad, que es la más biográfica, porque se vuelve hacia las experiencias infantiles del poeta en su pueblo natal, El Puerto de Santa María: lo muestran sus alusiones al vino, a las bodegas, a la decadencia y abandono de estos. No ha de olvidarse que la familia de Alberti eran bodegueros venidos a menos, y el joven Rafael siempre tuvo muy interiorizada esta idea de la gloria familiar de antaño, en descenso ya cuando él nació. Lo importante es que el poeta, lejos de dar la espalda a su infancia, regresa a ella una y otra vez, idealizándola y ofreciendo al lector la impresión de que jamás la ha llegado a superar del todo. En cierto modo, no puede abandonarla. Escribe al respecto Derek Harris:

³² En el Evangelio de San Juan, Capítulo 14, Versículo 2, se puede leer: “En la casa de mi Padre muchas moradas hay; si así no fuera, yo os lo hubiera dicho; voy, pues, a preparar lugar para vosotros”. Estas moradas se entienden, en la Biblia, como unas residencias santas, creadas por el mismo Dios dentro de su Casa, de su Corazón, –que sería su propia morada–, donde sus fieles podrán vivir eternamente después de su paso temporal por la Tierra. Se trata de una construcción espiritual de estancias entrelazadas que simbolizan la máxima unión de Dios con el hombre, inaccesible para aquellos en cuyo interior no mora el Espíritu Santo. En 1577, Teresa de Ávila escribió *Las moradas*, obra conocida también con el título de *El castillo interior*, concebida como guía para el desarrollo espiritual mediante el servicio y la oración. Publicada en Salamanca en 1588 por Fray Luis de León, contemplaba las “moradas” como un castillo celestial, la Casa del Padre, compuesto por numerosos aposentos, cada uno de los cuales era una morada eterna. Dicho castillo se encuentra, según el texto teresiano, en el corazón de cada hombre.

³³ Como se verá en el siguiente apartado, *Sermones y moradas* puede interpretarse como la continuación de la obra de teatro *El hombre deshabitado*, donde el Hombre, después de que Dios le arrebatase su alma y lo condene para la eternidad, es absorbido por una alcantarilla que simboliza la entrada al Infierno. *Sermones y moradas* parece continuar en el punto en que el Hombre se adentra en esa alcantarilla-galería.

El poema de Alberti expresa una condición de estancamiento, de encarcelación, incluso de encarcelación en la personalidad de una encarnación ya pasada, el joven Alberti del Puerto de Santa María cuya presencia llena la cuarta y última verdad. Este Alberti queda atrapado metafóricamente en las tinieblas del sótano de la juventud perdida sin sendero que le guíe hacia una luz celeste. No hay escape y sobre todo nunca habrá escape para un ciego. Las imágenes de mutilación ocular y de ceguera ya presentes en este primer texto se multiplican en los poemas que siguen, donde encontramos “ojos que se deshacen”, “ojos amarillos”, “ojos vacíos”, “ojos sin cuencas”, “párpados paralizados”, entre otras alusiones a la ceguera. No hay que olvidar que un posible título primitivo de Sermones y moradas era *Tragaluz sin vidrio* (Harris, 2003: 114).

La voz poética se halla, como afirma Harris, estancada, sin posibilidad de avanzar, anclada en su propio pasado irrecuperable. Si el pasado y el futuro se antojan inaccesibles, solo le queda al poeta el presente, un presente que aparece degradado y amenazador, asfixiante y adverso. La metáfora de la ceguera implica también la ausencia total de esperanza. La mutilación sensorial forma parte de la descomposición de la identidad del poeta, que para Harris constituye, junto con la conciencia de la muerte, el eje central del libro. La voz poética se divide en dos: por una parte, el niño que fue antes de la pérdida de la inocencia-Paraíso y, por otra, su presente en decadencia. La consecuencia más importante de dicha identidad mutilada es la angustia, el dolor. En el dolor se centra, precisamente, la primera verdad del “Sermón de las cuatro verdades”:

Para un espíritu perseguido, los peces eran sólo una espina que se combaba al contacto de un grito de socorro o cuando las arenas de las costas, fundidas con el aceite hirviendo, volaban a cauterizar las espaldas del hombre.

No le habléis, desnudo como está, asediado por tres vahos nocturnos que le ahogan: uno amarillo, otro ceniza, otro negro.

Atended. Ésta es su voz:

-Mi alma está picada por el cangrejo de pinzas y compases candentes, mordida por las ratas y vigilada día y noche por el cuervo (PC I: 617-618).

El alma, la voz poética, se encuentra “perseguida”, “asediada”, “picada”, “mordida”, “vigilada”. Hay gritos de socorro y vahos que le ahogan: el mundo efectúa su ataque contra ese espíritu vulnerable, torturándolo. La presencia del dolor, de la violencia, se reafirma en la tercera verdad, donde además se proclama en voz profética la destrucción de la Tierra y el triunfo del mal:

Yo os prevengo, quebrantaniños y mujeres beodos que aceleráis las explosiones de los planetas y los osarios, yo os prevengo que cuando el alma de mi enemigo hecha bala de cañón perfore la Tierra y su cuerpo ignorante renazca en la corteza del topo o en el hálito acre y amarillo que desprende la saliva seca del mulo, comenzará la perfección de los cielos.

Entre tanto, gritad bien fuerte a esa multitud de esqueletos violentadores de cerraduras y tabiques, que aún no sube a la mano izquierda del hombre la sangre suficiente para estrangular bajo el limo una garganta casi desposeída ya del don entrecortado de la agonía (PC I: 620-621).

Derek Harris encuentra, en la primera y en la tercera verdad, imágenes religiosas degradadas: "... siempre hay cielos reacios a que las superficies inexploradas revelen su secreto", "La mala idea de Dios la adivina una estrella en seguida". El "Sermón de las cuatro verdades", importantísimo en el conjunto de *Sermones y moradas*, trata de expresar, en suma, la idea de la inevitabilidad del dolor.

El segundo poema del libro, "Adiós a las luces perdidas", se constituye como la confirmación de que no es posible ningún tipo de esperanza, la expresión del desengaño más desesperado: "Deja tú que mi muerte se despida despacio de los cielos que se buscan y no se encuentran. / ¿Quién me engañó encendiendo su alma a esas alturas donde las voces tienen ya el aleteo de un ave sumergida?" (PC I: 623). Esta idea se repite en el siguiente poema, "Se han ido", que da un paso más hacia la desorientación de la propia identidad: "Pueden sobrevenirnos otras desgracias. / ¿A cuántos estamos hoy?" (Alberti, 2003: 624). Derek Harris interpreta ambos poemas de forma conjunta, para subrayar que:

Se centran en tópicos elegíacos de clara estirpe romántica, la desaparición de la luz y las hojas otoñales respectivamente. Son estos paradigmas románticos los que dan el tono de abstracción a la experiencia que los poemas expresan. [...] Un paso de la desorientación cronológica total a una anulación existencial que suprime toda definición de la identidad (Harris, 2003: 115).

Una identidad, la de la voz poética, que vuelve a dar muestras de fragmentación en el poema que sigue; titulado, muy apropiadamente, "Sin más remedio": el poeta se resigna a la separación definitiva de su "yo pasado", aquel niño y adolescente que vivía ignorante en un mundo que no era real, el mundo que le habían presentado sus mayores, y ese otro "yo presente" desengañado, que se exilia a sí mismo y se abandona al dolor, porque, tras descubrir la verdad del desengaño, resulta imposible regresar a la situación

previa a ese descubrimiento: “Había que llorar hasta mover los trenes y trastornar a gritos las horas de las mareas, / dando al cielo motivo para abandonarse a una pena sin lluvia. / Había que expatriarse involuntariamente, / dejar ciertas alcobas, / ciertos ecos, / ciertos ojos vacíos” (PC I: 625).

En el siguiente poema, “Morada del alma encarcelada”, la voz poética muestra el castigo, la dimensión del dolor al que es condenada:

Amigo, en las cárceles involuntarias, los tribunales de la tormenta son excesivamente severos: ni unas esposas para que los muros no sufran el envite de una conciencia desesperada, ni una cuña de plomo para que unos labios no conversen con su propia sangre (PC I: 626).

¿Por qué para el poeta resulta tan terrorífico “el envite de una conciencia desesperada” o la idea de conversar “con su propia sangre”? Son acciones ambas que sugieren quedarse a solas consigo mismo, y es que, como se descubrirá más adelante, el dolor al que es sometido procede no del mundo exterior, sino sobre todo de su propio interior, de esa alma vacía y carente de ilusiones, de ese universo psicológico donde se desarrolla el poemario. Confiesa el poeta en “Yo anduve toda la noche con los ojos cerrados”: “Soy ese, / ese mismo que sigue la ruta aérea de su sangre sin querer abrir los ojos” (PC I: 627). Su metafórica ceguera parece tan voluntaria como inevitable. El concepto albertiano de “la sangre” ha de interpretarse como la propia conciencia, como el pasado no superado, que tira de él hacia abajo, hacia ese sótano oscuro y asfixiante, y le impide avanzar. Lo expresa muy claramente en el poema “Sermón de la sangre”:

La edad terrible de violentar con ella las puertas más cerradas, los años más hundidos por los que hay que descender a tientas, siempre con el temor de perder una mano o de quedar sujeto por un pie a la última rendija, esa que filtra un gas que deja ciego y hace oír la caída del agua en otro mundo, la edad terrible está presente, ha llegado con ella, y la sirvo:

mientras me humilla, me levanta, me inunda, me desquicia, me seca, me abandona, me hace correr de nuevo, y yo no sé llamarla de otra forma:

Mi sangre.
(PC I: 629).

Para Derek Harris, el “Sermón de la sangre” constituye, más que ningún otro poema del libro, la bajada a los infiernos. Sin embargo, el descenso al que se alude es más bien el retroceso hacia el pasado, hacia esos “años más hundidos por los que hay

que descender a tientas”, y ese descenso incluye, claro está, un riesgo: el de “perder una mano o quedar sujeto por un pie a la última rendija, esa que filtra un gas que deja ciego”. Alberti se refiere aquí a que una excesiva mirada al pasado puede conllevar el peligro del estancamiento, la imposibilidad de avanzar, metaforizada en la ceguera, y en el estancamiento, en el encarcelamiento del yo, es donde se encuentra el verdadero Infierno. El Infierno, parece decir Alberti, puede ser uno mismo.

El “Sermón de la sangre” encuentra su continuación en “Adiós a la sangre”, donde el poeta pide: “Sujetadme, / sujetad a mi sangre, / paredes, / muros que la veláis y que la separáis de otras sangres que duermen. / ¿Yo me decía adiós porque iba hacia la muerte?” (PC I: 633). En estos versos, para empezar, se está diferenciando de otras personas cuyas sangres “duermen”, es decir, a las que no les tortura el peso de su propio pasado, la imposibilidad de regresar una y otra vez a él. En segundo lugar, está asumiendo que si se despide de esa sangre suya, de esa conciencia del pasado, es únicamente debido a la irrupción de su propia muerte. La muerte se concibe así como la única escapatoria para ese estancamiento espiritual en el que se encuentra.

En poemas anteriores a “Adiós a la sangre” se ha ido forjando la preocupación por la muerte, inicialmente por la ajena y poco a poco por la propia. Esta preocupación comienza en “Espantapájaros”: “Ya en mi alma pesaban de tal modo los muertos futuros / que no podía andar ni un solo paso sin que las piedras revelaran sus entrañas. / [...] Se hace imposible el cielo entre tantas tumbas anegadas de setas corrompidas” (PC I: 628). Esa presencia de “los muertos futuros”, que incluyen también los pasados, se presenta como barrera para que el poeta pueda regresar a ese Paraíso primigenio extraviado, o acceder a uno próximo. La preocupación por la muerte ajena continúa en “Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas”, subtitulado como “Elegía a Fernando Villalón (1881-1930)”. Villalón, poeta menor de la Generación del 27, era un ganadero sevillano muy apreciado por otros miembros de esta generación, como Federico García Lorca, Luis Cernuda y el propio Alberti. Sus obras poéticas más conocidas son *Andalucía la Baja* (1927) y *Romances del Ochocientos* (1929). Se había propuesto el entrañable y difícil reto de crear una raza de toros con los ojos verdes –Alberti recuerda este hecho con ternura en sus memorias–. Villalón murió en Madrid el 8 de marzo de 1930 a causa de una litiasis doble, y su última voluntad fue que lo enterraran con el reloj en marcha. Alberti se basa en este hecho para trazar el esquema de su elegía, que resultó

una influencia para el propio Lorca a la hora de escribir su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). Escribe Alberti:

Y es que éste fue uno de los enterrados con el reloj de plata en el bolsillo bajo del chaleco,
para que a la una en punto desaparecieran las islas,
para que a las dos en punto a los toros más negros se les volviera blanca la cabeza,
para que a las tres en punto una bala de plomo perforara la hostia solitaria expuesta en la custodia de una iglesia perdida en el cruce de dos veredas: una camino de un prostíbulo y otra de un balneario de aguas minerales³⁴
(y el reloj sobre el muerto) (PC I: 630-631).

Alberti continúa pasando por cada hora del reloj hasta llegar a las doce en punto:

y para que a las doce en punto a mí se me paralizara la sangre y con los párpados vueltos me encontrara de súbito en una cisterna alumbrada tan sólo por los fuegos fatuos que desprenden los fémures de un niño sepultado junto a la vena caliza de una piedra excavada a más de quince metros bajo el nivel del mar (PC I: 631).

Ese niño sepultado bajo la tierra, un lugar que conlleva la idea de descenso, no es otro que el propio poeta en su personalidad pasada. Esto, unido al hecho de que su sangre se paralice, demuestra que Alberti ha dejado de contemplar la muerte ajena para mirar hacia su propio fin: la cercanía del fallecimiento del amigo le ha servido para reflexionar sobre sí mismo. No resulta extraño que, inmerso en una absoluta desorientación cronológica, espacial y de identidad, Alberti termine el poema con una palabra: “Adiós”. La misma palabra con la que comienza el título del siguiente poema: “Adiós a la sangre”.

A este poema le sigue el “Sermón de los rayos y los relámpagos”, en el que Alberti, por primera vez en el libro, mira más allá de su propia psique y se abre momentáneamente hacia la sociedad de su tiempo, hacia la industrialización y el inminente fin de la monarquía: “la luna de los grandes centros fabriles va a hundirse para siempre en los altos hornos de una compañía metalúrgica. / La ciudad que conoce la precipitación de la sangre hacia el ocaso de las coronas, se inclina del lado izquierdo

³⁴ Nótese aquí la agresión, por parte del poeta, hacia lo religioso, con esa “bala de plomo” perforando la hostia sagrada y la descomposición del templo, la iglesia, en dos veredas que simbolizan dos clases distintas de placeres: el sexual —representado por el prostíbulo— y el sensorial —representado por el balneario—. En el siguiente capítulo de este trabajo, dedicado a la etapa más política de la poesía albertiana, se comprobará que esta agresión hacia lo religioso evoluciona a una perversión de lo sagrado, con vírgenes que manejan armas para erigirse como defensoras de la justicia.

de la muerte” (PC I: 634). Desde un punto de vista bíblico, este poema podría interpretarse como una referencia al Apocalipsis –de ahí la alusión a los rayos y los relámpagos, también presentes en el texto de la Biblia–. Hay además un verso que introduce al lector una pista para interpretar el siguiente poema: “Yo ignoraba que los resplandores polares traían la ceguera” (PC I: 634). Esos “resplandores polares” sugieren un regreso, de nuevo, a su niñez, a las historias que sus tíos le narraban acerca de los viajes de su familia, en su época de resplandor, por los países nórdicos³⁵. La visión idealizada de su infancia y de la historia de sus antepasados surge como telón de fondo en el siguiente poema, “Hallazgos en la nieve”, una evocación de la inocencia perdida y la contemplación de la muerte como la única forma posible de regresar a ese pasado extraviado que aparece simbolizado por los paisajes nórdicos: “Asesíname. / Hojas de otro hemisferio vendrán algún día a buscarme” (PC I: 635). En “Fragmentos de un deseo”, reitera la vinculación de la nieve con la edad infantil en la que todavía existía la esperanza: “Si en tu país una ilusión se pierde a lo largo de los calores, / en el mío las nieves te ayudarán a encontrarla” (PC I: 640). En “Elegía a Garcilaso”, escribe: “Vivir poco y llorando es el sino de la nieve que equivoca su ruta” (PC I: 644).

Esta acusada conciencia de su propia infancia, nunca superada, lo hace no ya dividirse en dos, sino en tres personalidades, en “El muro”, que concluye, de nuevo, con la pérdida y mutilación de la propia identidad:

Un niño se extravía por el frío y encuentra el mar en vez de una liebre,
un muchacho se escapa de su casa y siempre se tropieza con sus paredes,
un hombre baja por tabaco y en la segunda esquina le hiela su cigarro la muerte.
Tres calles largas salen a buscarme.
No estoy.
(PC I: 638).

La misma idea de la separación de la identidad se repite en el poema “Dos niños”: uno que encuentra la muerte demasiado pronto y otro que vive agobiado por el dolor y la desorientación radical.

A “Dos niños” y “Fragmentos de un deseo” les sigue el poema “Elegías”, dedicadas a siete objetos materiales rotos que se considerarían como basura, idea que

³⁵ En un apartado anterior de este mismo capítulo, el dedicado a la obra *Sobre los ángeles*, se demostró que, en dicho libro, la presencia de la nieve conllevaba un retorno al pasado idealizado de su familia, un pasado que el propio Alberti no había conocido y se limitaba a intuir e imaginar.

lleva a Derek Harris a conectar el poema con los cuadros de la Escuela de Vallecas. También Jaime Siles halla gran influencia de esta corriente pictórica en el poemario, al igual que ya ocurría en *Sobre los ángeles*:

Hay una parte que continúa y extrema procedimientos de *Sobre los ángeles*, pero hay otras cuyos paralelos más directos hay que buscarlos en la pintura de “la escuela de Vallecas” y, en concreto, en las composiciones de Maruja Mallo, tituladas “Basuras”, “Cloacas”, “Grajo y excremento”, “Antro de fósiles”, “Lagarto y cenizas”, que aparecen en *La Gaceta Literaria* del primero de julio de 1929, con un artículo y un largo poema que Alberti le dedica (Siles, 2004: 127).

Esta colaboración entre Maruja Mallo y Rafael Alberti dejó en *Sermones y moradas* posos de los paisajes urbanos degradados que protagonizaban las pinturas de Mallo, en las que la escatología adquiere gran relevancia. El tema se refleja en la poesía albertiana, con referencias como “El rencor se exaltaba en la cal excrementicia de los más viejos palomares” (PC I: 642) o “El odio y la enajenación de una rosa escupida por un río en los cauces de las cloacas insepultas, van a ponerlos en contacto con las corrientes eléctricas de aquellos días” (PC I: 642). Igual que ocurría en *Sobre los ángeles*, la basura se constituye como un umbral espiritual para acceder al pasado, a la belleza oculta de las cosas. Estos versos pertenecen a “Morada del alma que espera la paz”, un poema muy revelador dentro del conjunto de *Sermones y moradas*. Consciente ya de que el dolor es generado por su propia alma, por su inadaptación al adverso presente, la voz poética se rebela hacia ese mundo exterior que constituye para ella un desengaño y que fue el origen del fin de su inocencia:

Yo golpeo fríamente la belleza elemental de la Tierra consumida por la lava y brindo por la devastación absoluta de los astros.

Heridme a mí, heridme porque soy el único hombre capaz de hacer frente a un batallón de ángeles.

Pero ya no existen: los carbonicé a todos en un momento de hastío.

Soy inmortal: no tengo quien me hiera.
(PC I: 642-643).

El poeta se confiesa aquí autor del asesinato de todos aquellos ángeles que murieron al final de la obra *Sobre los ángeles*, dejando uno solo “herido, alicortado”, que era el propio poeta: el ángel “tonto”. Sin embargo, esos ángeles asesinados

constituyen, como se ha visto, proyecciones de su propia alma y, por tanto, fragmentos de sí mismo. La eliminación de estas partes de su ser contribuye a la idea de mutilación de la identidad que se maneja en *Sermones y moradas* e incorpora además el tema de la autodestrucción, que ya se había perfilado en el momento en que la voz poética asume que el dolor que le tortura y que le encarcela es generado por sí mismo.

Este encarcelamiento dentro de su propia psique y su imposibilidad para avanzar hacia el futuro generan en el poeta una acusada sensación de aislamiento, de soledad y marginación. En “Estáis sordos” se contempla a sí mismo como detenido en el tiempo, e imágenes sucesivas acerca de la inmovilidad de los mares y del globo terráqueo parado simbolizan ese estancamiento al que parece abocado. En el siguiente poema, “Lejos, allá”, incorpora una burla levísima y amarga que retrotrae al lector a *Cal y canto*, obra en la que dibujaba una original parodia del Cielo y de todos sus habitantes. Escribe en *Sermones y moradas*: “Allá, ¿quién es ese que me aguarda para invitarme a comer en uno de los mejores restaurantes del Paraíso? [...] / Lejos, ¿quién es ese que me aguarda para invitarme a pasear por uno de los mejores bulevares del Paraíso?” (PC I: 646). “Ese” al que alude burlonamente Alberti no es otro que el Dios del cristianismo, inexistente.

Así llega el lector al último poema de la obra, titulado, con un claro tono de resignación, “Ya es así”, que comienza con los siguientes versos: “Cada vez más caído, / más distante de las superficies castigadas por los pies de los combatientes / o más lejos de los que apoyándose en voz baja sobre mis hombros quisieran retenerme como pedazo vacilante de tierra” (PC I: 647). Lo analiza así Derek Harris:

El poema empieza con una referencia a una caída, o quizá la Caída del paraíso bíblico o la caída metafórica que se reitera a través de *Sobre los ángeles* para terminar con la imagen del ángel alicortado en el poema final de aquel libro. La caída aquí provoca con el primer consonante de la palabra una referencia a un combate violento de castigo, que nos introduce a una alusión apocalíptica a la batalla de los ángeles buenos y malos y a la expulsión de los malos de la región celeste. [...] El sujeto se encuentra aislado y alejado de todo contacto humano e incluso angelical, y tiene la extraña experiencia de ver su propia sangre fuera de su cuerpo (Harris, 2003: 120).

Se refiere Harris al verso “Veo mi sangre a un lado de mi cuerpo, / fuera de él precipitarse como un vértigo frío” (PC I: 647). Está incidiendo aquí en esa separación o mutilación de su identidad: por una parte, la sangre que lo conduce a su infancia; por otra, su “yo presente”, encarcelado y detenido. El poeta se localiza a sí mismo “Allá

abajo, / perdido en esa luz que me trata lo mismo que a un muerto más entre las tumbas, / junto al peligro de los nombres que se pulverizan” (PC I: 647). Para Derek Harris, “aquel ángel herido, alicortado, que concluye *Sobre los ángeles* se transforma al final de *Sermones y moradas* en un muerto entre los muertos que está a la espera de algo o alguien sin identificar” (2003: 119). La espera se confirma en el último verso: “a derecha e izquierda de los demasiado solos te espero” (PC I: 647). Harris ve en esta imagen, muy acertadamente, una conexión con los textos bíblicos: “En el verso final reaparece la contrarreferencia bíblica, esta vez centrada en la Crucifixión. [...] No es Cristo quien ofrece la redención de la muerte y la vida eterna, sino otra entidad, no se sabe si persona o concepto, que queda sin definición alguna” (2003: 120). En los Evangelios, se narra que Jesucristo fue crucificado al mismo tiempo que otros dos hombres: San Dimas, el Buen Ladrón –que se arrepintió de sus pecados y pudo acceder al Paraíso–, a su derecha, y Gestas, el Mal Ladrón –que no se arrepintió–, a su izquierda. En el poema final de *Sermones y moradas*, la imagen de la crucifixión simboliza muy bien la situación del alma apresada y paralizada de la voz poética. El poeta se localiza no en el lugar central, sino “a derecha e izquierda”, es decir, ocupando simultáneamente los puestos del Buen y el Mal Ladrón, como queriendo representar las dos partes de su espíritu: la bondadosa y la malvada –los ángeles buenos y malos que se enfrentan entre sí–. Y en el centro no está Jesucristo, sino “los demasiado solos”. La soledad sustituye a la representación de Dios en la Tierra, y tampoco el crucificado aguarda a su Santo Padre, sino a una entidad indefinida que perfectamente pudiera concretarse en el sentimiento de la esperanza. Como dice Derek Harris:

Sermones y moradas termina con cierta perspectiva hacia un futuro todavía no perfilado, mientras que *Sobre los ángeles* acaba en una clausura con la figura del único ángel superviviente, herido y alicortado. Así que hay una progresión de un libro a otro, igual que ahora se percibe una progresión dentro de *Sermones y moradas* que se aparta del profundo pesimismo del primer poema con la ausencia absoluta de esperanza en un sótano totalmente oscurecido, que actúa como metáfora de la mente del poeta, para adquirir, por lo menos, una posible esperanza, por vaga que sea (Harris, 2003: 121).

Es necesario enfocar *Sermones y moradas* desde esta perspectiva de la progresión argumental para comprender de manera más profunda la etapa de oscuridad en la obra albertiana y el importante papel que adquiere este libro en su contexto. Para Derek Harris, *Sermones y moradas* supone una conclusión a este período, con final abierto:

El “tú” esperado al final del libro es [...] aquella identidad anterior al desastre interior que sufrió Alberti a fines de los años 20. La salida entonces de la cárcel del dolor es la reintegración del “yo” mutilado con aquel “tú” inocente, en una reencarnación y una resurrección del hombre total, Rafael Alberti. *Sermones y moradas* es más que el “hueco de la herida”, es el verdadero fin de la crisis existencial-emocional-intelectual de Alberti, fin que se le prepara al poeta para la nueva etapa politizada de su obra (Harris, 2003: 121-122).

A lo largo de la obra, el poeta ha ido avanzando por oscuras y profundas galerías habitadas únicamente por el dolor, con la incursión anecdótica de algunas imágenes más luminosas pertenecientes al pasado; pero ese tránsito por los corredores de su propia psique le ha servido para conocerse mejor a sí mismo, y en dicho conocimiento puede encontrarse la clave para escapar del estancamiento y de la crisis existencial en la que se había precipitado a partir de 1928.

2.6. El auto sacramental *El hombre deshabitado*: una reflexión sobre la libertad humana y la crueldad de Dios. Lo “deshabitado” o incompleto como consecuencia del exilio interior

La obra teatral *El hombre deshabitado* fue estrenada en 1931, aunque, en sus memorias, Rafael Alberti confiesa que comenzó a concebirla desde 1928. Coincide, pues, con el período más oscuro de su poesía y se halla íntimamente conectada con dos obras poéticas ya analizadas: *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Como se concluirá con este apartado, el final de la trama de *El hombre deshabitado* podría marcar el inicio de la de *Sermones y moradas*, a pesar de no seguir un orden cronológico respecto a su escritura³⁶.

Para algunos estudiosos como José Paulino Ayuso, constituye una de las obras esenciales de la carrera dramática de Alberti y la más importante dentro de la etapa concreta en que fue escrita: el período en que el autor se aproximó al surrealismo. En el momento en que fue finalmente estrenada, la mirada de Alberti se había vuelto ya hacia la poesía social, más comprometida con la política, abandonando progresivamente la

³⁶ En el presente trabajo, debido a esta circunstancia, se ha dudado a la hora de analizar en un primer lugar *Sermones y moradas* o *El hombre deshabitado*, optando al final por seguir un orden cronológico.

expresión de la oscuridad que envolvía sus laberínticos sentimientos, consecuencia de la crisis espiritual que le sacudía por dentro.

En *El hombre deshabitado*, la degradación de lo sagrado adquiere su máxima expresión, partiendo del hecho de que Alberti lo concibe como una versión propia y muy particular del tradicional auto sacramental, torciendo la progresión de la trama hasta alcanzar la conclusión opuesta a la que este proponía.

Aunque el origen de los autos sacramentales se puede hallar en un género de representaciones teatrales que en la Edad Media se conocían como “misterios” –si ponían en escena pasajes de la Biblia– o “moralidades” –en caso de alegorías en las que se personificaba a diversos vicios y virtudes humanos–, no surgieron como tal hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuando se comenzó a utilizar el nombre de “auto sacramental” para denominar a un tipo de drama litúrgico, compuesto generalmente por un solo acto y en forma de alegoría, que solía tratar sobre episodios bíblicos, misterios de la religión o conflictos de carácter moral y teológico. La tradición era representarlos en el día del Corpus, hasta que en 1765 fueron prohibidos tras una intensa polémica acerca de su conveniencia en la España de la Ilustración, por transmitir el ideario de la Contrarreforma.

El fin de la mayoría de autos sacramentales es ensalzar la Eucaristía: la Sagrada Comunión, la unión de Dios con el Hombre. Existen varios subgéneros, que el filólogo Ignacio Arellano clasificó en cinco tipos: autos filosóficos-teológicos, autos mitológicos, autos bíblicos, autos de circunstancias y autos hagiográficos y marianos. Sin embargo, todos coinciden en cuanto a la estructura, en la que un elemento externo – la tentación– conduce al protagonista a adentrarse en un conflicto interno en el que se debate entre el pecado –al que se ve empujado por instinto– y la corrección moral. Aunque en ocasiones el protagonista acaba cediendo a la tentación, consigue redimirse y regresar al buen camino, a menudo ayudado por Dios. Parte de los autos sacramentales incorporan una escena final en la que Dios pide cuentas al personaje principal y, tras quedar sellada la unión eterna entre ambos, el segundo puede acceder al Cielo.

Pedro Calderón de la Barca se considera el autor que llevó a la plenitud el género del auto sacramental en el Siglo de Oro. A él pertenecen tres de los autos más célebres: *El gran teatro del mundo*, *El gran mercado del mundo* y *La vida es sueño*. En parte de sus obras, la tentación al pecado –ese elemento externo que conduce al

protagonista a un conflicto interno— ostenta un motivo amoroso. Es el caso, por ejemplo, del auto titulado *Los encantos de la culpa* —cuya fecha de publicación se atribuye al año 1645—, de tema mitológico, que cuenta el encuentro de Ulises, durante su viaje de regreso a Ítaca, con la maga Circe. Circe, una mujer bella y astuta, trata de seducirlo para que se quede con ella en vez de regresar a Ítaca, donde lo espera su esposa, Penélope. En el texto, Ulises está representado por el personaje del Hombre y Circe por el de la Culpa, en correspondencia con la estructura alegórica de los autos sacramentales. Los cinco sentidos del Hombre aparecen personificados —no será la única vez que Calderón opte por este recurso, lo encontramos en otras obras como *El gran teatro del mundo*, *El Nuevo palacio del Retiro*, *El cubo de la Almudena*, *La iglesia sitiada*, *La nave del mercader*, *La divina Filotea...*— y son seducidos rápidamente por la Culpa, que los secuestra, separándolos del Hombre, quien debe rescatarlos con la ayuda del Entendimiento, un fiel aliado que le aconsejará bien para no sucumbir a los encantos de la Culpa. La enseñanza moral que pretendía transmitir este auto era prevenir sobre el adulterio, considerado uno de los mayores pecados en el ideario de la Contrarreforma.

En sus autos, Calderón de la Barca tiene muy presente la contradicción entre predestinación y libre albedrío, que desarrolla, por ejemplo, en *El Gran Teatro del Mundo*, donde Dios —representado por el personaje del Autor— otorga unos determinados atributos al resto de personajes, que son su creación, avisándoles de que su salvación o su condenación tras la vida ya la conoce él antes de su nacimiento. Esto conduce al lector a plantearse hasta qué punto los personajes de los autos son responsables de sus pecados, si su destino ya está escrito. Dios podría contemplarse como un maestro de guiñoles que otorga un papel a cada una de sus criaturas, empujándolas a una tragicomedia —la vida— cuyo guión ya está escrito antes de comenzar a ser representado.

En el siglo XX, algunos autores se plantearon la renovación del auto sacramental, que había entrado en decadencia desde su prohibición en la Ilustración. Uno de dichos autores fue Rafael Alberti. El 26 de febrero de 1931, la compañía teatral mexicana de María Teresa Montoya, bajo la dirección de Julio César Rodríguez, estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid su obra *El hombre deshabitado*, que el propio Alberti definió, en una nota del diario *ABC* de ese día, del siguiente modo:

Apoyándome en el *Génesis*, en *El hombre deshabitado* desarrollo, desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética (Alberti, 2007: 66-67).

La idea de “un auto sacramental sin sacramento” es la clave de la renovación en el género que propugna Alberti. La obra consta de un “Prólogo”, un “Acto” y un “Epílogo”. En toda ella, respeta la estructura clásica de los autos calderonianos, hasta llegar al desenlace –recogido en el “Epílogo”–, donde, en vez de concluir con una exaltación de la Eucaristía, del amor infinito entre Dios y su criatura, capaz de redimir cualquier pecado; lo hace con la separación irreversible entre ambos, el odio mutuo, el grito de rebeldía del Hombre –condenado para la Eternidad– ante Dios, acusándolo de “asesino”. Se trata, por tanto, de un final revolucionario y nunca visto anteriormente en el género.

¿Por qué revitalizar el auto sacramental en pleno siglo XX? Lo cierto es que, en 1931, se venía produciendo desde hacía algunos años lo que el investigador Theodore S. Beardsley denominó como “renacimiento del auto” (1973: 94): la esencial tesis de Ángel Valbuena sobre los autos sacramentales, publicada en 1924 en la revista *Revue Hispanique*, logró que el teatro de la época volviera la mirada hacia Calderón de la Barca, estrenándose en 1927, en la Alhambra de Granada, *El gran teatro del mundo*, bajo la dirección de Antonio Gallego Burín. Tres años más tarde, en 1930, mientras Alberti permanecía inmerso en la escritura de su auto, la obra calderoniana fue representada también en el Teatro Español de Madrid, presentada por la célebre actriz Margarita Xirgu.

La revitalización de Calderón, unida a una nueva tendencia de simbolismo y expresionismo, constituyó un intento, por parte de algunos dramaturgos, de renovar la escena teatral del momento, invadida por el costumbrismo de Muñoz Seca, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero, entre otros. El estreno en 1931 de *El hombre deshabitado* de Alberti, que concluyó con el grito –“¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!” (Alberti, 2007: 58)– del propio autor, fue más que polémico: un verdadero escándalo; la escisión entre los jóvenes partidarios de la renovación y aquellos veteranos detractores, fieles a la tendencia naturalista –Alberti, en sus memorias tituladas *La arboleda perdida*, cuenta cómo los

propios Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero abandonaron muy dignamente la sala de la Zarzuela después de su “grito revolucionario”–.

Para Gregorio Torres Nebrera, “Alberti [...] quiso partir del auto clásico, y un contexto favorable a Calderón así lo justifica” (2007: 67). El propio Rafael Alberti afirmó en *ABC* que, a pesar de apoyarse en el *Génesis* para escribirlo, su auto no tenía una preocupación teológica. Sin embargo, uno de los temas centrales de la obra es la revisión de las enseñanzas judeocristianas. José Paulino Ayuso subraya la importancia de la Biblia en la concepción de la obra:

La fuente bíblica es esencial desde todos los puntos de vista y modalizadora para la construcción de la obra albertiana. [...] Si el descubrimiento del auto sacramental podía incitar a la escritura de textos derivados de él, [...] el relato bíblico sin duda acompañaba a Alberti desde mucho antes, como una de sus referencias religiosas y culturales permanentes. [...] Incluso los ejercicios espirituales de San Ignacio, que Alberti sitúa también en el origen de su formación religiosa, se detienen a contemplar el pecado de los primeros padres (Paulino, 2004: 201).

La visión de Paulino posee mucho fundamento si se atiende a la obra poética del mismo período, que contiene numerosas referencias a los textos bíblicos e imágenes asociadas a una infancia desarrollada en un contexto marcadamente religioso. *El hombre deshabitado* establece un estrecho vínculo temático y estilístico con numerosos textos de los poemarios *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Gregorio Torres Nebrera señala incluso la existencia de un verso en *Sermones y moradas* que podría resumir el argumento del auto albertiano: “La mala idea de Dios la adivina una estrella enseguida” (PC I: 617).

La tradición cristiana posee una huella visible en toda la obra literaria albertiana, adquiriendo especial relevancia en este período. Afirmaba él mismo al hablar de la obra, ya en 1976: “A estas alturas, ese asunto de la muerte aún no está muy claro. Podemos siempre pensar muchas cosas, tal vez no muy ortodoxas en el caso de un marxista, pero que siempre aparecen” (Monleón, 1990: 421).

La inspiración más clara para Alberti a la hora de escribir su obra fue el auto calderoniano titulado *Los encantos de la culpa*, que ya se ha mencionado. El título de *El hombre deshabitado* alude al vacío moral, a un cuerpo sin alma³⁷. En el “Prólogo”, el

³⁷ En el tercer apartado del presente capítulo, el dedicado a *Sobre los ángeles*, se estudiaba ya la imagen del cuerpo o del traje deshabitado como una imagen recurrente en la literatura albertiana para expresar el vacío moral del que se sentía prisionero.

Hombre Deshabitado es un ser ciego, sordo, mudo, incapaz de sentir o percibir olores, que dedica su existencia –o su no existencia– a dormir. Emerge de una alcantarilla situada en un escenario urbano en el que predomina la oscuridad. Ante él se presenta el Vigilante Nocturno, que es una representación vanguardista del Dios judeocristiano, y le concede un alma y cinco sentidos, representados por cinco seres monstruosos con destellos expresionistas: la Vista está llena de ojos, el Gusto de bocas, el Oído de orejas, el Olfato de narices y el Tacto de manos. La idea de personificar los cinco sentidos la ha tomado Alberti de la estructura alegórica clásica de los autos sacramentales. Cuando el Hombre Deshabitado adquiere un alma y cinco sentidos, se convierte en el Caballero. El Vigilante Nocturno le presenta, entonces, a una Muchacha que será su compañera en la Tierra. El “Acto” comienza ya con el Hombre y la Mujer –anteriormente llamados el Caballero y la Muchacha– viviendo en una casa con un idílico jardín –representación alegórica del Jardín del Edén–, felizmente enamorados. La armonía se rompe con la llegada de otra mujer, la Tentación, que irrumpe en sus vidas con la intención de seducir al Hombre. Los cinco sentidos, igual que hicieron en el auto calderoniano *Los encantos de la culpa*, se independizan del Hombre y quedan al servicio de la Tentación. El Hombre, vulnerable sin sus cinco sentidos, acaba rindiéndose también a ella y cayendo en sus redes de seducción, engañando a su inocente esposa, la Mujer. La Tentación, antes de permitirle unirse a ella, le pide que asesine a la Mujer y, tras una vana resistencia, el Hombre lleva a cabo el terrible acto. Después la Mujer, en forma de espíritu, le mata de un tiro, cumpliendo las órdenes del Vigilante Nocturno. El Hombre muere y así concluye el “Acto”. En el “Epílogo”, la acción vuelve a desarrollarse en el oscuro escenario urbano del “Prólogo”. El Vigilante Nocturno le pide cuentas al Hombre, que ha vuelto a perder su alma. El Hombre, en lugar de suplicarle clemencia, como ocurriría en un auto sacramental tradicional, le reprocha que haya sido capaz de entregarle cinco sentidos que terminaron siendo la causa de su perdición, y le echa en cara que, además, él supiera todo lo que iba a pasar antes de que ocurriera. Le acusa de crueldad y le llama “asesino” y “criminal”. El Vigilante Nocturno, sin un ápice de compasión, le desprovee de sus cinco sentidos y le condena para la eternidad a un mundo de llamas y sufrimiento –el Infierno, se entiende–. Antes de descender por el pozo que le conducirá a ese mundo, el Hombre pide perdón y le suplica clemencia. El Vigilante Nocturno, sin embargo, no lo escucha, y el “Epílogo” concluye con una

declaración de odio mutuo y eterno por parte de ambos. No hay unión posible entre el Creador y su criatura. No existe esperanza.

Aunque resulta obvio que la obra constituye una alegoría de la creación, por parte de Dios, del primer hombre y la primera mujer –el mito de Adán y Eva–, así como de su estancia en el Paraíso, Alberti introduce algunas diferencias notables en la trama. Por ejemplo, es el Hombre y no la Mujer, como en el Antiguo Testamento, quien rompe esa armonía inicial por sucumbir ante la Tentación. El desenlace también es mucho más trágico que la mera expulsión del Paraíso; José Paulino lo explica de este modo:

El delito aquí es de sangre. El final en el Génesis es la expulsión, mientras que Alberti pone la muerte como castigo correspondiente al asesinato de la esposa [...]. Con el crimen parece además que se adelanta lo que constituye el comienzo de la historia humana: el asesinato de Abel por Caín, integrando así no sólo dos relatos sino dos dimensiones del mal y de la culpa. [...] La transgresión, tanto en la Biblia como en el auto de Alberti, tiene un valor simbólico, y por ello universal (Paulino, 2004: 202).

En la Biblia, Caín y Abel son los hijos de Adán y Eva. Movidio por los celos, Caín asesina a su hermano Abel a espaldas de Dios, pero Dios lo descubre y lo destierra al este del Edén, la tierra donde habitan los malvados. Antes de desterrarlo, Dios le interroga por Abel, aunque ya conoce la verdad. Esto se narra en el Génesis, 4. En *El hombre deshabitado*, también Dios pregunta al Hombre por su esposa: “No la veo junto a ti. ¿Dónde está? ¿Qué has hecho de ella?” (TC I: 222). La obra albertiana, por tanto, conecta los dos pasajes bíblicos: el de la Creación y el del asesinato de Abel por Caín. José Paulino incide en que Alberti lo hace de este modo para justificar de forma diferente a la de la Biblia el origen del pecado humano:

Al separar la creación y el pecado, la Biblia reescribe el mito de los orígenes [...] para dar cuenta de que el mal forma parte de la historia, pero por la acción humana; está en la esfera de la decisión y no en la esfera divina de la creación.

Todos estos aspectos quedan también suprimidos o alternados en la obra de Alberti. Dios desaparece del mundo, está ausente y ha dejado a las criaturas sometidas a fuerzas que no controlan y que le traicionan. [...]

El pecado o la transgresión no viene de un fallo de la libertad [...] sino de la misma constitución del sujeto, que remite al carácter doble o ambiguo de su ser (Paulino, 2004: 203).

Este carácter ambiguo, representado por el hombre, parece conectado con el devenir de las pasiones, especialmente, de las sentimentales. No hay que olvidar que, para Rafael Alberti, más que el tema religioso, el pilar principal de su auto lo constituye

el conflicto amoroso³⁸ que se le plantea al Hombre con la llegada de la Tentación, que viene a romper su armonía. Dice Gregorio Torres Nebrera:

Una tercera concausa que pudiera haber influido en la escritura de la pieza, pudo ser una posible crisis religiosa, a los veintiocho años, posibilidad que sólo se sugiere a medias o se quiere minimizar cuando muchos años después Alberti responde el asunto planteado por Manuel Bayo; más bien el poeta se reitera en una crisis personal de otro orden, tal vez asunto de ruptura amorosa, que, de hecho, podría ilustrarse en la parte más anecdótica del argumento de la pieza: la pareja deshecha por seducción de una tercera persona (Torres Nebrera, 2007: 58).

A continuación, Torres Nebrera cita al propio Alberti en unas declaraciones a Manuel Bayo:

En la época de *El Hombre Deshabitado* indudablemente había en mí una crisis grande de juventud, puede ser que también cualquier eco de la formación que todos tenemos en España de colegios de curas, jesuitas, ejercicios espirituales de San Ignacio y cosas parecidas [...] En esa obra se planteó más bien un problema amoroso que en un cierto modo me atañía a mí, aunque nunca lo he explicado bien, el de la Tentación que aparecía en contra de una mujer pura (Torres Nebrera, 2007: 59).

Si se enfoca la obra de esta forma, se comprueba que la felicidad del Caballero-Hombre comienza con su primer encuentro con la Muchacha-Mujer y se hace patente durante la convivencia de ambos. Al principio del “Acto”, el lector es testigo de los entrañables juegos y conversaciones que desarrolla la pareja, sus recuerdos de viajes que han realizado en mutua compañía, su afectuosa complicidad. En un momento dado, el Hombre y la Mujer entran en la casa y la obra se centra en los Cinco Sentidos, que quedan en el jardín y hablan acerca de la felicidad del Hombre:

EL TACTO. –El alma del hombre está contenta.

LA VISTA. –Su alma es la más feliz del universo.

EL OLFATO. –El hombre ha dejado sus cinco sentidos en el jardín.

EL OÍDO. –Celebremos nosotros la alegría del hombre.

EL GUSTO. –¡Juguemos!

³⁸ Como se ha ido viendo a lo largo de todo el capítulo, la crisis espiritual que invadía a Alberti desde 1928 estuvo motivada, en gran parte, por el fracaso de su relación sentimental con la pintora Maruja Mallo, pero dicha crisis alcanzaba también otras dimensiones, como el extravío de la primera juventud y la pérdida definitiva de la fe religiosa y, con ella, de la inocencia. Todas estas dimensiones se hallan conectadas. En *El hombre deshabitado*, a pesar de la insistencia de Alberti por atribuirle como origen una crisis estrictamente sentimental, la fe religiosa, el desengaño con respecto a Dios, poseen también mucho peso.

(TC I: 203).

A continuación, tiene lugar un juego ritual entre los Cinco Sentidos, que comienza de forma inocente: el Tacto saca un pez rojo del estanque y se lo van pasando entre sus compañeros. El episodio se torna siniestro cuando el Gusto ahoga al pez y se lo devuelve muerto al Tacto, que lo arroja de nuevo al estanque. Torres Nebrera afirma que el pez simboliza al Hombre y que la escena entre los Cinco Sentidos es una alegoría anunciadora de lo que a continuación ocurrirá.

Nada más finalizar el funesto juego, hace su aparición el elemento que pone fin a la armonía: la Tentación. Llega en forma de una bella mujer herida, que finge sentirse agotada y sedienta tras haber sido víctima de un naufragio. En realidad, se trata de una mera artimaña para llegar hasta el Hombre, quien, ignorante del peligro, le abre las puertas de su casa. Entonces, ambos mantienen el diálogo que inicia la discordia en la obra:

LA TENTACIÓN (*Después de mirarle largamente*). –No tenía sed, era mentira.

EL HOMBRE (*Asombrado, pero contenido*). –¿Quién eres? Nunca te he visto.

LA TENTACIÓN (*Seca*). –Era mentira. Quería entrar en tu casa. Verte. Hablar contigo. Saber cómo eras... Y aquí estoy ante ti. No pienso irme.

EL HOMBRE (*Después de mirarla impasible, levantándose bruscamente*). –Ni te conozco ni me importa. ¡Fuera! ¡Pronto! ¡Fuera de este jardín!

LA TENTACIÓN (*Colérica*). –No me voy. He llamado a tu casa para pasar la noche, o quizá toda la vida. Ya lo sabes: para pasar la noche o la vida entera. Y tendrás que matarme, que arrastrarme después de muerta hasta la playa. Y aun así no te verás libre de mi persona, de este cuerpo macizo que tú aún no conoces: el mar y el viento volverán a arrojarme contra los muros de la alcoba, contra la misma cabecera de tu cama. Si me echas, te quedarás sin sueño, te lo juro. Muerta, continuaré presente en todos tus instantes.

(TC I: 206).

Las palabras de la Tentación calan muy hondo en el Hombre, que deja de mostrarse tan firme para comenzar a doblegarse ante lo que parece un destino inexorable. Los Cinco Sentidos empiezan a actuar por su cuenta, tentando al Hombre para que toque, mire, huela, escuche y saboree a esa mujer desconocida que tanta dicha parece atesorar. El Hombre acaba haciéndolo, después de que la Tentación lo haya besado largamente... Y es entonces cuando se produce la primera traición del Hombre hacia la Mujer. Cuando esta llega, el Hombre la engaña, asegurándole que la Tentación ha perdido el conocimiento. La Mujer, inocente, la ayuda y trata de curarle sus heridas, elogiando su belleza. Cuando se marcha, la Tentación la insulta y dice: “Su inocencia es

lo que hace remover las heces de mi alma. Lo que más me asesina del mundo es la inocencia. La mataré” (TC I: 209). Así pues, la Mujer constituye una representación de la inocencia, la misma que poseía el Hombre antes de la llegada de la Tentación. La Tentación acepta el ofrecimiento de la pareja de pasar la noche en su casa y, para entonces, la tensión entre el Hombre y sus Cinco Sentidos se encuentra en su máximo apogeo. La sentencia del Hombre, “No puedo más. No sé ya quién soy” (TC I: 211)³⁹, da paso a un tira y afloja en el que el Hombre trata de no dejarse influir por los Cinco Sentidos, de los que teme “sus máscaras horribles y monstruosas”. Entonces, el Tacto amenaza con abandonarlo:

EL TACTO. —¡Mentira! Tienes miedo. Estás muerto de miedo. ¡Qué vergüenza! Me da asco ser tuyo. Te abandono. Me voy. (*Hace como que se va*).

EL HOMBRE. —¡No, no! ¡No me dejes ahora! ¿Qué sería yo sin ti? Un río sin agua, una vena sin sangre, un cuerpo sin cuerpo. Llévame a donde quieras, arrástrame hasta más allá de la fiebre y del crimen. [...] Sé que estáis conspirando contra mí para perderme y matar la inocencia de un arcángel. ¿Qué os ha hecho mi mujer? Decídmelo. ¿Por qué queréis que yo la traicione, y con otra mujer a quien ni entiendo ni conozco ni me importa? Habladme claro.

(TC I: 211-212)

La conversación entre el Hombre y los Cinco Sentidos constituye una alegoría para representar a una persona que se encuentra al filo de la traición —o que ya la ha perpetrado— y que reflexiona consigo mismo para tratar de averiguar por qué, a pesar de no tener un razonamiento lógico para cometer adulterio, su instinto le arrastra a ello. Negarse supondría la muerte en vida, o eso le parece al Hombre. Él representaría la parte razonable de una persona, mientras que los Cinco Sentidos serían el lado más primitivo, más irracional. En esta obra, Alberti desgrana ambas caras de la moneda para otorgarle un sentido más alegórico y dramático al conjunto. De los Cinco Sentidos, el Tacto ocupa un lugar principal: se encuentra asociado a la seducción.

Llegado este momento, el Hombre ya no es feliz, como al principio del “Acto”, sino que se encuentra angustiado, pesadoso, invadido de pavor. Su felicidad se ha roto en el instante en que la Tentación lo besó, es decir: cuando traicionó a la Mujer. Su conciencia le impide estar tranquilo. Finalmente, vence la parte primitiva y el hombre acaba diciendo a los Cinco Sentidos: “Haced de mí lo que queráis. Me abandono a

³⁹ Esta frase conecta con la pérdida de la identidad presente en *Sobre los ángeles y Sermones y moradas* y con la mutilación sensorial que aparece en esta última.

vosotros. Tendrá que ser así. No puedo más” (TC I: 213). Más tarde, la Tentación conspira junto a los Cinco Sentidos, recordándonos a la escena de *Los encantos de la culpa* en la que la Culpa los tenía secuestrados:

LA TENTACIÓN. —[...] El hombre está vencido, lo sé. Tampoco duerme. Ya no podrá dormir jamás. Dentro de unos instantes, lo veréis, subirá como un sonámbulo a mi alcoba. El deseo le hará buscarme a tientas por todos los rincones de la casa, hasta caer, como un loco sin ojos, en el jardín. [...] Vendrá desesperado, fatal, sin dominio, a entregármese todo, como si la órbita pura que siguiera su alma tuviera irremisiblemente que terminar en mí. [...] Presenciaréis los últimos fulgores de una buena conciencia. Con ella el hombre va a librar su última batalla. Suplicará, llorará, deseará la muerte, pero... Todo inútil. Está perdido. Para ganarme a mí antes hay que perder. (TC: 213-214).

Las palabras de la Tentación ofrecen una idea acerca del sufrimiento que está padeciendo el Hombre a causa del conflicto interno que mantiene y del cual saldrá vencido. Esta situación llegará al extremo cuando la Tentación, diciéndole que ella es “su felicidad”, lo convence para que asesine a la Mujer, clavándole un cuchillo mientras duerme. A pesar de que el Hombre no deja de ser consciente de lo terrible de su acto, y de que la felicidad prometida por la Tentación es falsa, no tarda en perder la poca voluntad que le restaba y perpetuar el horrendo crimen, convirtiéndose en verdugo de la Inocencia —representada por la Mujer— y, a la vez, en víctima del siniestro tándem formado por la Tentación y los Cinco Sentidos.

Una vez muerta la Mujer, el Hombre corre al granero para reunirse con la Tentación, a la que se abandona. Mientras ambos están dentro del granero, los Cinco Sentidos permanecen en la puerta y la Tentación dice: “¡Amor, amor!” (TC I: 219), pensando en la relación que en ese momento mantiene con el Hombre. Como si sus palabras constituyeran un crimen más terrible que el asesinato que acaba de perpetrarse, aparece en el granero el espectro de la Mujer, repitiendo esas mismas palabras, “Amor. ¡Amor!”, y disparando un revólver frente al Hombre. Mientras expira, el Hombre llama al “Señor”, es decir, al Vigilante Nocturno. Después, muere, y así concluye el “Acto”.

Para José Paulino, el asesinato de la mujer, símbolo del fin de la inocencia, es “el hecho decisivo”:

La muerte de la mujer —el hecho decisivo— sugiere la propuesta siguiente: un mundo en que la inocencia es sacrificada es un mundo imposible. Y para ello no parece haber remedio. Entonces se plantea la pregunta (para la cual no se encuentra una respuesta satisfactoria luego) de cuál es el fundamento de ese mundo, puesto que el mal parece

estar en el núcleo mismo de la experiencia humana, no en sus circunstancias, lo que sugiere una sentencia que podría resumir esta explicación: “el mal es el bien pervertido”. El bien y el mal forman parte de la misma realidad. El mal no es algo sobrevenido, ni una diferencia o carencia. El fundamento del mal se atribuye, entonces, al fundamento del ser (Paulino, 2004: 198).

El final de la obra podría así interpretarse como un crimen pasional –el Hombre asesina a la inocente Mujer para poder abandonarse a la Tentación– con su correspondiente venganza –la Mujer, después de muerta, acaba con la vida de él para hacerle cumplir su castigo, lo cual nos recuerda, en parte, al personaje de Doña Elvira en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, cuando hace que Don Juan la siga hasta el Infierno–. Sin embargo, el Hombre, de alguna forma, no deja de perfilarse como víctima, lo cual previene al lector-espectador de que todavía no se ha alcanzado una conclusión.

El “Epílogo” se desarrolla, como ya se ha mencionado, en el mismo escenario urbano, abstracto, que el “Prólogo”. Al morir, el Hombre ha entrado, de nuevo, en un espacio sub-terreno o supra-terreno. Allí, chorreante de sangre, se encuentra con el Vigilante Nocturno, que le pregunta por la Mujer, igual que Dios le preguntó a Caín por su hermano Abel, después de que el primero diera muerte al segundo. Esto da pie a un diálogo en el que el Vigilante acaba revelando su actuación:

EL VIGILANTE NOCTURNO. –Sólo pronunciaste mi nombre en el momento de tu muerte. Cuando no había remedio. Mientras fuiste dichoso, jamás te acordaste de mí.

EL HOMBRE. –No te necesitaba... Pero... ¡mi muerte, Señor, mi muerte! ¡Qué sombra más oscura! ¿Quién me quitó la vida? ¿Cuándo la perdí? Nado en las tinieblas.

EL VIGILANTE NOCTURNO. –Cuando entre los haces de trigo y las arañas cometías tu segundo crimen.

EL HOMBRE. –Ya recuerdo, Señor... Pero fue ella... mi mujer. [...] Pero, dime, Señor, ¡ella era tan buena!... ¿Cómo pudo hacer eso?

EL VIGILANTE NOCTURNO. –Se lo mandé yo. Yo le entregué el revólver del castigo. (TC I: 223).

Dios, por tanto, fue quien llevó a cabo la venganza para castigar al Hombre, interviniendo de forma activa en su existencia, impidiendo su libre albedrío, como un director de teatro que, insatisfecho con él, expulsa a uno de sus actores de la obra. Sin embargo, desde el comienzo ha sido Dios quien ha ido marcando las pautas de la existencia del Hombre; se demuestra ya desde el “Prólogo”, desde el momento en el que le presenta a la Muchacha:

EL CABALLERO. –¿Y para qué duermes?
 EL VIGILANTE NOCTURNO. –Para que usted la despierte. [...] Besándola en la boca.
 Nada más.
 EL CABALLERO (*Besándola tres veces*). –¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!
 LA MUCHACHA (*Despertando*). –¿Dónde estoy? ¿Quién es usted?
 EL VIGILANTE NOCTURNO. –Estás en el mundo. Y este caballero es tu amigo, tu
 acompañante por la tierra. Señor, esta criatura perfecta, venida de las profundidades de
 la nada, es su esposa. Puede darle el brazo y marcharse con ella.
 (TC I: 195).

Es Dios quien dispone que el Caballero y la Muchacha deben tomarse mutuamente como compañeros: no son ellos quienes se eligen. De este modo, el amor que nace entre ambos es, de alguna forma, premeditado y no espontáneo, condición que parece contraria a la verdadera naturaleza del amor. Dios les concede dinero y una casa con un idílico jardín: no son ellos, tampoco, quienes escogen su lugar de residencia, por muy maravilloso que este sea.

Es también Dios –el Vigilante Nocturno– quien otorga al Hombre los Cinco Sentidos, sabiendo que son seres que, en un momento u otro, se volverán contra él, conduciéndole a la perdición. Respecto a la Tentación, parece claro que también ha sido enviada por el Vigilante Nocturno, y de ello tenemos dos pruebas. La primera son las palabras de la propia Tentación, que inciden constantemente en lo mucho que ha oído hablar del Hombre como poseedor de un alma buena. Podemos suponer que quien le ha hablado de él no es otro que su Creador, y el discurso del Hombre en el “Epílogo” nos lo acaba de confirmar: “EL HOMBRE. –¡Mi creador! ¡Un criminal, señor, un criminal! Tú, en vida, me rodeaste de monstruos sólo para perderme. Tú, en vida, cuando era más feliz, me mandaste un demonio, un ángel del abismo, para arrastrarme ahora al fondo de la tierra” (TC: 224). Ese “demonio”, ese “ángel del abismo”, es la Tentación. El Vigilante Nocturno no niega, en ningún momento, que esto haya sucedido así. La anterior intervención del hombre es su vano grito de rebeldía –muy *nivolesco*, por otra parte–, el que se produce en lugar de la tradicional petición de clemencia que sucede en los autos sacramentales. Ante esta rebelión, el Vigilante Nocturno decide condenarlo a la llama eterna, y le dice, después:

EL VIGILANTE NOCTURNO. –¡Hombre rebelde, me das pena! Estás ardiendo ya. [...] Te advertí que tuvieras cuidado, que aquellos cinco amigos inseparables que te di como acompañantes de tu vida, eran muy peligrosos [...]
 EL HOMBRE. –¡Y me han perdido, Señor, y me han perdido! Y tú lo sabías desde mucho antes de dármelos. Y me los diste para esto, sólo para esto, escúchalo: para que un

cuerpo más, el mío, aumentara la altura de las llamas, espesando la tristeza, la negrura, la agonía del humo. Te odio, Señor, te odio. No me asusta decírtelo. (TC I: 225).

Las dos últimas frases del Hombre constituyen la revolución aportada por Alberti al género del auto sacramental. No hay unión ni perdón posible, el “Epílogo” concluye con una sentencia del Hombre: “Te aborreceré siempre” y la consecuente respuesta de su Creador: “Y yo a ti, por toda la eternidad” (TC I: 228). Para José Paulino, la rebelión consiste en que Alberti

protesta y rechaza, por medio de su personaje, tal concepción de la vida humana y de la divinidad. Si ya no puede creer en el mito del paraíso, tampoco acepta el nihilismo total. La obra de Alberti no comporta solamente un rechazo de la imagen divina, (presentada en el poder de su oscuridad y degradación, aino también de ese modelo de ser humano, inerte e ignorante, verdugo y víctima, condenado de antemano por su propia constitución (Paulino, 2004: 203).

Como en toda su obra, el contraste entre luz-oscuridad vuelve a surgir para asociarse a los conceptos de idealización o degradación. Observa José Paulino:

La modernización supone un doble aspecto negativo, por la degradación de los espacios y de los personajes y también por la oscuridad: inicial y final, y oscurecimiento de la escena del Paraíso. Esta oscuridad del comienzo estaría en oposición a la espectacularidad de la creación en Génesis, I [...]. La visión pesimista, por tanto, está ya marcada en la misma escenografía y en sus diferencias con el modelo (Paulino, 2004: 202).

Además de esta degradación de las narraciones bíblicas, Alberti volcó en la obra una preocupación presente en él desde sus días escolares en el colegio jesuita San Luis Gonzaga de El Puerto de Santa María: la predestinación. Afirmaba al respecto, en 1976:

Es horrible que te hayan dicho que todo está escrito, que la vida del hombre es conocida de Dios desde antes de nacer. La salvación y la condenación entran entonces en un caprichoso reparto de premios, como los que se hacían en el colegio, con la particularidad de que quien no recibe premio va al infierno... (Monleón, 1990: 421).

En este particular auto sacramental albertiano, Dios es un manipulador cruel que juega con la vida y la muerte de sus criaturas: les concede la falsa esperanza de un libre albedrío que, en realidad, nunca resulta alcanzable. El Hombre engaña y traiciona a la Mujer con la Tentación, sí, pero el lector-espectador no puede dejar de contemplarlo

como una víctima de la Divinidad, un vulnerable pelele que es absorbido por su inexorable destino, escrito antes de su nacimiento. No es responsable, en último término, ni del amor por la Mujer ni de la traición con la Tentación. Sólo en el momento final, en su último grito de rebeldía, en la expresión feroz y desasosegante de su odio, el Hombre adquiere voluntad propia. Para entonces, ya se encuentra irremisiblemente condenado.

La condena se hace patente cuando el Vigilante Nocturno lo arroja por la boca de la alcantarilla en la que también habita la Tentación: “EL VIGILANTE NOCTURNO (*Levantándolo.*). –Levanta. (*Llevándolo hacia la boca de la alcantarilla.*) Ahora vas a asomarte a tu nuevo camino. [...] Ese camino oscuro te bajará hasta los séptimos pozos de la tierra” (TC I: 225-226). Surge aquí la idea de descenso y, más adelante, las acotaciones describen con más precisión el interior de esa alcantarilla:

EL VIGILANTE NOCTURNO (*Cogiéndole por el cuello de la chaqueta y haciendo ademán de levantarlo para arrojarlo por la boca de la alcantarilla.*). –Ya no eres de este mundo. Tu alma ya es desprecio de las llamas. Ahora va a arder también tu cuerpo. (*Despacio, lo hace descender.*).
[...] (*Desaparece EL HOMBRE. La boca arroja una espesa columna de humo negro. EL VIGILANTE NOCTURNO lo ahoga, echándole la tapa. Luego, la cierra, dándole varias vueltas a su llave.*) Así. Mis juicios son un abismo profundo. (*A oscuras, en silencio, desaparece por el fondo.*) (TC I: 227-228).

El descenso, junto con las llamas y el humo que se intuyen tras la boca de la alcantarilla, conducen a la idea de que dicha alcantarilla es la puerta al Infierno. No puede resultar casual que el poemario *Sermones y moradas* comience, precisamente, cuando el descenso ya se ha producido, como si de alguna forma estuviera continuando el trayecto comenzado en *El hombre deshabitado* y la voz poética protagonista se identificara con el Hombre al que Dios ha arrebatado el alma. Realmente, el lector no conoce el pasado de esa voz poética que puebla los versos de *Sermones y moradas*, ni el motivo por el que ha descendido a los submundos de oscuridad y castigo por los que transitan él y su alma. Lo único que se puede intuir en el poemario es que existió un pasado dichoso o, cuanto menos, dominado por la inocencia: esta idea coincide con el argumento del auto albertiano.

Muchos críticos, como Torres Nebrera, han señalado que *El hombre deshabitado* puede considerarse una especie de resumen de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, en versión dramática. Sin embargo, desde la nueva perspectiva planteada aquí,

cabe una interpretación alternativa en la que exista una progresión argumental entre todas las obras albertianas escritas durante la crisis espiritual que padeció desde 1928, que comenzaría con *El hombre deshabitado*, donde el lector es testigo de la creación del Hombre por parte de Dios y de la situación anterior a la expulsión del Paraíso; continuaría con *Sobre los ángeles*, que se inicia cuando la voz poética ya ha perdido el Paraíso y transita en una especie de limbo donde ha de luchar con las partes buenas y malas de su alma, simbolizadas por los ángeles, y culminaría con *Sermones y moradas*, que retrocede al instante final de *El hombre deshabitado* en el que el Hombre es arrojado por Dios al Infierno, y se desarrolla cuando el descenso ya ha sido efectuado, moviéndose la voz poética por las galerías que componen ese Infierno, un Infierno del alma, de la psique. Esquemáticamente, podrían representarse las tres obras como Cielo (y expulsión de él)-Limbo-Infierno, otorgando así una continuidad narrativa al conjunto que finaliza con el alma crucificada, aguardando, con una puerta abierta a la esperanza.

En las tres partes, el elemento del hombre/traje deshabitado es recurrente para expresar el vacío del cuerpo que no posee alma, la desazón de un ente que vaga por el mundo sin objeto, porque ha sido arrancado de aquel Paraíso primigenio de la inocencia, del amor puro. Es el origen del exilio interior que acompañará a Alberti a lo largo de toda su obra. A pesar de que a partir de los años treinta la poesía social y el compromiso político lo ayudan a superar la crisis espiritual que lo invadía desde 1928, esta idea del exilio interior continuará presente.

3. EL ALUMBRAMIENTO IDEOLÓGICO: COMPROMISO CON LA CAUSA OBRERA Y ACENTUACIÓN DEL ANTICLERICALISMO

3.1. El compromiso social, político y sentimental como escapatoria de la crisis

En el capítulo anterior, se ha desarrollado la etapa de la literatura albertiana en la que el escritor encuentra su fuente de inspiración mirando hacia dentro de sí mismo, hacia el tormento espiritual que le sacude las entrañas, extrayendo de él mundos caóticos y nebulosos que sugieren la pérdida de la propia identidad. Desde *Sobre los ángeles* (1927-1928) hasta *El hombre deshabitado* (1931), Alberti emprende un viaje por su psique, empleando imágenes que clasifican su obra dentro de un superrealismo⁴⁰, atendiendo apenas al mundo exterior y, en las pocas ocasiones en las que lo hace, es con una mirada profundamente subjetiva y pesimista.

Sin embargo, algunos investigadores, como Juan Cano Ballesta, han sabido detectar en la última fase de esta etapa ciertas reminiscencias que constituirían un adelanto de lo que vendría más adelante. Al respecto de *El hombre deshabitado*, dice Cano Ballesta:

El hombre deshabitado (1929-1930) supo dar forma moderna a los símbolos tradicionales y sobre todo consiguió sugerir a través de ellos situaciones con la atmósfera bullente de una prerrevolución. [...] El mismo Alberti hizo notar cómo esta obra, que se estrenó como “batalla literaria”, se despidió de la escena con el estruendo de una “batalla política” y cómo al público no le costó identificar “esos trajes vacíos que doblan la esquina del mundo” con los “huecos mascarones de nuestra farsa política” (Cano Ballesta, 1984: 221-222).

El ambiente prerrevolucionario al que se refiere es el que surgió en torno a la postrera etapa de la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera, que llegó al poder tras un golpe de Estado en 1923 y se mantuvo al frente hasta enero de 1930, cuando fue sustituido por la llamada “Dictablanda” del militar Dámaso Berenguer. Resultando inútiles los intentos de éste por reconducir a España a una constitucionalidad debido al clima de descontento y rechazo del pueblo español, en 1931 dejó en manos del

⁴⁰ En lo sucesivo, en este trabajo se empleará el término “superrealismo” para hablar del particular surrealismo que desarrollaron a finales de la década de los veinte y comienzos de la de los treinta algunos autores de la Generación del 27, entre ellos Alberti. En el capítulo anterior quedó justificada la utilización de este término, por no poderse identificar plenamente con el movimiento francés original.

almirante Juan Bautista Aznar-Cabañas el gobierno del país, aunque la situación para entonces era insostenible y las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 se convirtieron, en la práctica, en un plebiscito entre dos sistemas de gobierno: la monarquía y la república. Con una victoria aplastante de las candidaturas republicano-socialistas –en cuarenta y uno de los cincuenta municipios–, el 13 de abril el rey Alfonso XIII tomó la decisión de exiliarse del país y el 14 de abril fue instaurada la Segunda República Española.

El ambiente de caos y descontento general que culminó con la proclamación de la República se había intensificado desde 1929, año en que los jóvenes intelectuales comenzaron a sumarse de manera más efectiva a las filas de los disidentes y a expresar públicamente su protesta contra la dictadura de Primo de Rivera, debiendo hacer frente a la censura impuesta por el régimen.

Aunque en 1929 Alberti todavía se encontraba inmerso en sus propios desórdenes espirituales, fue en este año cuando escribió “Morada del alma encarcelada” que, antes de formar parte del conjunto de *Sermones y moradas* se titularía “Auto de fe (Mapas de humedad)”. Analiza Cano Ballesta:

Ya en 1929 publica “Auto de fe (Mapas de humedad)” en que ya no se percibe esa complacencia en las vibraciones y encantos de los objetos exteriores, sino la herida punzante de una realidad social y política, que arranca remordimientos al alma sensible. Hay “mazmorras inundadas de tinta corrompida”, “cárceles involuntarias”, “conciencias desesperadas” y “alma remordida”. El poeta se ha dado cuenta de que hay *realidades humanas* más dignas de nuestra atención y de su cántico. Este se convierte en denuncia y protesta (Cano Ballesta, 1984: 219).

A pesar del carácter marcadamente intimista de *Sermones y moradas*, es posible detectar en él, por tanto, leves pinceladas de lo que más tarde se convertirá en fulgor revolucionario⁴¹.

Pero, antes de profundizar en esta etapa revolucionaria del poeta y dramaturgo, conviene retrotraerse a su infancia para analizar cuál era el significado que todas aquellas ideas políticas habían tenido para él, y en qué momento y bajo qué circunstancias se produjo el cambio. En este sentido, el documento más fiable –a pesar de las evidentes e inevitables inexactitudes debidas al exceso de subjetividad de que son

⁴¹ En el apartado 2.5 del capítulo anterior, se alude también a otro poema del mismo libro donde también surgía una cierta preocupación social: “Sermón de los rayos y los relámpagos”.

víctima todos los textos autobiográficos- vuelve a ser *La arboleda perdida*, el conjunto de tres volúmenes que forman sus memorias. Confiesa en ellas Alberti:

¿Qué idea sobre el liberalismo y demás doctrinas democráticas infernales nos inculcaban los jesuitas a los pobres alumnos de sus colegios? La del horror. Y en las casas, sobre todo en aquellas de algunos tíos míos rodeados de zumos heráldicos, la del horror y el odio entreverados de ridículas críticas a la moda. No “vestía”, no era “nada elegante” ser republicano. Los serenos, los cocheros, los tenderos de ultramarinos, hasta quizás algún alguacil del ayuntamiento, podían permitirse “esa ordinariez”. También, naturalmente, los borrachos. De por aquellos días conservo la imagen tambaleante de ese hombre bebido del atardecer, que, solo y extraviado en cualquier callejuela, le arrancaba a su sueño confuso de libertad un “¡Viva la República!” (PRC II: 66-67).

Ya desde este texto, Alberti culpa principalmente a sus profesores jesuitas de la ignorancia suya y de sus compañeros en terreno ideológico⁴². También a su familia, a quienes consideraba pertenecientes a la burguesía, colectivo hacia el que no oculta su desprecio en sus versos desde *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. La narración de sus andanzas infantiles en El Puerto de Santa María sugiere que, en su familia, aquellos que se separaban de la norma, de la rutina religiosa, eran tachados de “perdidos”. Así ocurrió con su tío Guillermo cuando abandonó el seminario, con su hermano Vicente cuando asistió en Cádiz a una representación de *La Corte de Faraón*, obra considerada sacrílega⁴³; con su tío abuelo Tomasso, que tenía un pasado de héroe garibaldino que toda la familia trataba de ocultar; con su tío Pepe Ignacio, republicano que vivía en Madrid. El republicanismo, como demuestra el anterior fragmento, era considerado vulgar y contrario a los principios religiosos que reinaban en el contexto familiar de Alberti: una “ordinariez” propia de borrachos, marginados o gente de baja clase social.

Aproximadamente hacia 1929, sin embargo, el republicanismo se fue extendiendo entre la intelectualidad. Comenta Alberti en sus memorias: “Aquellos republicanotes, tratados siempre de ordinarios, ahora llevaban nombres de filósofos, de ilustres profesores, de grandes poetas y académicos, mezclados democráticamente con

⁴² En el siguiente apartado, se demostrará una conexión entre esta idea expresada en sus memorias y el poemario *El poeta en la calle*, donde Alberti realiza un ataque feroz a la institución eclesíástica en forma de sátira.

⁴³ En aquella ocasión, según cuenta Alberti en sus memorias, Vicente fue denunciado a su madre por uno de sus tíos, anécdota que sirve para demostrar el largo alcance de la mirada inquisitiva de su familia, ante la cual ni siquiera la distancia resultaba un obstáculo: algo que, sin duda, traumatizó al joven Rafael.

organizaciones estudiantiles y obreras” (PRC II: 258). Alberti, que frecuentaba esos ambientes, entró en contacto rápidamente con la nueva ideología: “Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: como república, fascismo, libertad...” (PRC II: 233). Comenzó a sentirse atraído por una opción política que siempre había sido despreciada por su contexto familiar y que, de repente, se abría camino entre las mentes más brillantes de la época. En un principio, la rebeldía que llevaba implícita dicha ideología en la España de su tiempo fue lo que más atrajo al poeta: “Sin sentir, como por ensalmo, se había creado un clima que me fascinaba. El grito y la protesta que de manera oscura me mordían rebotando en mis propias paredes, encontraban por fin una puerta de escape” (PRC II: 233-234). Una “puerta de escape”: he ahí las palabras clave para interpretar por qué caló tan hondo en él. Alberti halló una oportuna salida a su propia oscuridad, a la cárcel interior que aprisionaba su conciencia: escapar de sí mismo para volver la mirada hacia una realidad exterior que lo necesitaba, ante la cual podía sentirse útil: luchar por una causa social. El célebre escritor y crítico Azorín, tras la publicación, en 1930, de *Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)* –la primera obra albertiana que expresaba públicamente su compromiso social–, escribió en el periódico *ABC*: “El poeta [...] necesita un punto de apoyo para su vida espiritual [...]. Y Rafael Alberti se vuelve hacia lo primario, lo fundamental, lo espontáneo; Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo. [...] Sólo el pueblo y sólo la Naturaleza podían darle el punto de apoyo pedido y necesario” (Azorín, 1984: 36).

El inicio de su etapa de poeta comprometido con una causa social y política supuso, por tanto, el final de aquella crisis existencial que le había inspirado sus últimas obras. Alberti, aparentemente, había hallado una razón para sentirse, de nuevo, ilusionado y motivado, para llenar sus vacíos internos. En esta etapa se vuelve, con energía renovada, contra las instituciones eclesásticas y el clero, que siguen conservando la vieja mentalidad monárquica y conservadora: los ataca ferozmente y a menudo, en sus poemas, deja transparentar antiguos rencores y la permanencia de aquel sufrimiento que experimentó en sus años de alumno del colegio jesuita, el recuerdo de la represión ejercida por su contexto familiar, que utilizaba la religión como un mecanismo coercitivo.

El compromiso social y político no fue la única escapatoria que encontró a aquella oscuridad de los últimos años. No se ha de olvidar que uno de los motivos más importantes que originó la crisis había sido el fracaso de su relación sentimental con Maruja Mallo, la pintora perteneciente a la Escuela de Vallecas. En los poemas del ciclo de *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto...* y *Sermones y moradas*, el amor se contempla como una dimensión inalcanzable o perdida, concebible solo en aquel Paraíso de inocencia extraviado e irrecuperable. 1929 fue el año en que conoció a la también escritora María Teresa León, con la que compartía no solo aficiones literarias –ella se había educado en un ambiente culto e ilustrado, ligado a la Institución Libre de Enseñanza, y se había licenciado en Filosofía y Letras-, sino también un mismo espíritu de rebeldía e independencia. Muchos años más tarde, en el poemario escrito en el exilio *Retornos de lo vivo lejano*, recuerda Alberti lo que supuso para él la llegada de María Teresa a su vida:

Cuando tú apareciste,
penaba yo en la entraña más profunda
de una cueva sin aire y sin salida.
Braceaba en lo oscuro, agonizando,
oyendo un estertor que aleteaba
como el latir de un ave imperceptible.
Sobre mí derramaste tus cabellos
y ascendí al sol y vi que eran la aurora
cubriendo un alto mar en primavera.
Fue como si llegara al más hermoso
puerto del mediodía. Se anegaban
en ti los más lucidos paisajes:
claros, agudos montes coronados
de nieve rosa, fuentes escondidas
en el rizado umbroso de los bosques.
Yo aprendí a descansar sobre tus hombros
y a descender por ríos y laderas,
a entrelazarme en las tendidas ramas
y a hacer del sueño mi más dulce muerte.
Arcos me abriste y mis floridos años
recién subidos a la luz, yacieron
bajo el amor de tu apretada sombra,
sacando el corazón al viento libre
y ajustándolo al verde son del tuyo.
Ya iba a dormir, ya a despertar sabiendo
que no penaba en una cueva oscura,
braceando sin aire y sin salida.

Porque habías al fin aparecido.
(PC III: 328-329).

Resultan destacables en el poema los contrastes entre los elementos asociados a la oscuridad y a la parálisis –la cueva, las entrañas, la ausencia de aire– y aquellos otros relacionados con la luz y con la libertad que aparecen junto al amor: el sol, la aurora, el puerto, la primavera, el viento. En *La arboleda perdida* también recuerda Alberti las emociones experimentadas en aquel momento:

Yo me arrancaba de otro amor torturante, que aún me tironeaba y me hacía vacilar antes de refugiarme en aquel puerto. Pero, ¡ah, Dios mío!, ahora era la belleza, el hombro alzado de Diana, la clara flor maciza, áurea y fuerte de Venus, como tan solo yo había visto en los campos de Rubens o en las alcobas de Tiziano. ¿Cómo dejarla ir, cómo perderla si ya me tenía allí, sometido en su brazo, arponeado el corazón, sin dominio, sin fuerza, rendido y sin ningún deseo de escapada? Y, sin embargo, forcejeé, grité, lloré, me arrastré por los suelos... para dejarme al fin, después de tanta lucha, raptar gustosamente (PRC II: 253).

A partir de ese momento, María Teresa León lo acompañaría siempre en sus actividades literarias y políticas, y en 1931 emprenderían juntos, becados por la Junta de Ampliación de Estudios, una serie de viajes por Francia, Holanda, Alemania y la Unión Soviética, con el objeto de ampliar sus estudios teatrales. Estos viajes resultaron decisivos para la formación ideológica de ambos y la concepción de gran parte de la poesía albertiana desde aquel momento, pues pudieron entrar en contacto con la intelectualidad europea e hispanoamericana: Vallejo, Miguel Ángel Asturias, Neruda, Michaud, Aragon, Supervielle, Eluard, Chagall...

La relación con María Teresa León supuso para el poeta, en un comienzo, otra nueva forma de rebelarse ante la sociedad, porque ella estaba casada desde 1920 y tenía dos hijos con su marido, de quien se había separado poco antes de conocer a Alberti. Finalmente, con la llegada de la Segunda República, ella pudo acogerse a la recién estrenada ley del divorcio y contraer matrimonio por lo civil con Rafael Alberti en 1932.

3.2. Con los zapatos puestos tengo que morir: un puente entre el superrealismo y la poesía de compromiso

Hacia 1930, Rafael Alberti ya se sentía totalmente fascinado por los nuevos aires políticos y revolucionarios que se respiraban en España, y quiso unirse de manera más efectiva a las filas de intelectuales que ya abrazaban aquella ideología. Comprendía que

su mejor aportación a la causa podía radicar en aquello que más dominaba, la literatura; pero se topaba con el obstáculo de que, en España, la poesía de compromiso político era una realidad minoritaria y todavía no había logrado la popularidad que alcanzaría pocos años después. Escribió en *La arboleda perdida*: “Ni los poemas de *Sermones y moradas*, aún más desesperados y duros que los de *Sobre los ángeles*, podían servirles. A nadie, por otra parte, se le ocurría entonces pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella” (PRC II: 234). El último poemario que había escrito era *Sermones y moradas*, estéticamente inscrito en el superrealismo. Partiendo de dicha estética, concibió la que se constituiría como su primera obra marcadamente adscrita a la causa social: *Con los zapatos puestos tengo que morir*, que subtítulo con el nombre de *Elegía cívica*. Confiesa en sus memorias:

Me sentí entonces a sabiendas un poeta en la calle, un poeta “del alba de las manos arriba”, como escribí en ese momento. Intenté componer versos de trescientas o cuatrocientas sílabas para pegarlos por los muros, adquiriendo conciencia de lo grande y hermoso de caer entre las piedras levantadas, con los zapatos puestos, como desea el héroe de la copla andaluza: “Con los zapatos puestos / tengo que morir, / que, si muriera como los valientes, / hablarían de mí”. “Con los zapatos puestos tengo que morir” se tituló el primer poema que me saltó al papel, hecho ya con la ira y el hervor de aquellas horas españolas. Desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo lo que deseaba, con dolor de hígado y rechinar de dientes, con una desesperación borrosa que me llevaba hasta a morder el suelo, este poema, que subtité “Elegía cívica”, señala mi incorporación a un universo nuevo, por el que entraba a tientas, sin preocuparme siquiera adónde me conducía (PRC II: 244-245).

Acerca de esta *Elegía cívica* escribe Antonio Jiménez Millán:

Se trata de un poema organizado en versículos de gran extensión, en la misma línea de *Sermones y moradas*, y en ellos se nos presentan fragmentos de una realidad distorsionada, imágenes de agresividad y violencia, enumeraciones de objetos duros e hirientes [...] dentro de un espacio urbano en el que domina la confusión [...]. Pero también se insertan referencias concretas a la situación histórica (Jiménez Millán, 2003: 213).

La vinculación señalada por Jiménez Millán de *Con los zapatos puestos...* con *Sermones y moradas* contradice, en parte, la afirmación del propio Alberti según la cual se incorporó, a tientas, a “un universo nuevo”. Sin duda, la *Elegía cívica* suponía la manifestación más expresa, hasta ese momento, de su recién adquirido compromiso social, pero posee evidentes conexiones con su última obra escrita e incluso podría haberse incluido en ella. No fue, desde luego, una ruptura estética:

Será en ese momento cuando los caballos sin ojos se desgarran las tibias contra los hierros en punta de una valla de sillas indignadas junto a los adoquines de cualquier calle recién absorta en la locura.

Vuelvo a cagarme por última vez en todos vuestros muertos en este mismo instante en que las armaduras se desploman en la casa del rey, en que los hombres más ilustres se miran a las ingles sin encontrar en ellas la solución a las desesperadas órdenes de la sangre (PC II: 5).

Este comienzo ya confirma la presencia de esa realidad agresiva y violenta, de la que Alberti hace responsable a una segunda persona inconcreta, cuya identidad no acaba de revelar al lector:

Tú eres el responsable de que el yodo haga llegar al cielo el grito de las bocas sin dientes, de las bocas abiertas por el odio instantáneo de un revólver o un sable.

Yo sólo contaba con dos encías para bendecirte, pero ahora en mi cuerpo han estallado 27 para vomitar en tu garganta y hacerte más difíciles los estertores (PC II: 5).

La identidad de este destinatario no ha de situarse tanto en una sola persona, como sugiere Jiménez Millán en su hipótesis de que puede tratarse de Primo de Rivera, sino más bien en una parte de la sociedad que representa lo caduco, lo antiguo y – utilizando un término lorquiano– putrefacto en esa época convulsa de caos y revolución. La clave se halla en el subtítulo, *Elegía cívica*: “elegía” hace referencia a un tipo de composición lírica donde se lamenta la muerte de algo o de alguien; el adjetivo “cívica” indica una preocupación, un compromiso por el bienestar y el correcto funcionamiento de una comunidad. Aquello que ha muerto, para Alberti, es el tiempo dominado por una ideología conservadora. Como afirma Jiménez Millán, “el poeta asume la misión de anunciar, como un visionario, la muerte de una época [...] revelada en todos sus efectos negativos” (2003: 214).

En los últimos versículos citados se emplea, dirigido hacia esa segunda persona, el verbo “bendecir” como parte de un pasado superado, sustituido en el presente por la acción de vomitar: dicha transformación sugiere una forma de rebeldía, en la que la voz poética pasa de un estado de sumisión y parálisis hacia las ideas tradicionales que dominan su sociedad a un feroz inconformismo que se convierte en ataque. La idea de bendecir, asociada a la religión, conecta ésta con un comportamiento sumiso y resignado. En los siguientes versos, surge un ataque más directo: “¿No hay quien se atreva a arrancarme de un manotazo las vendas de estas heridas y a saltarme los ojos

con los dedos? / Nadie sería tan buen amigo mío, nadie sabría que así se escupe a Dios en las nubes” (PC II: 5). La idea sacrílega de escupir a Dios pone de manifiesto que el anticlericalismo de Alberti detectado en obras anteriores ha ido cobrando tintes cada vez más agresivos, más violentos. La violencia y la ira son dos realidades constantes en el poema, ante lo que afirma Jiménez Millán que “el sujeto poético se enfrenta a un mundo desintegrado y a la vez hostil, y lo hace de una manera desafiante, agresiva, como un héroe marginado” (2003: 215). Anteriormente, Barbara Dale May ya había insistido en que la ira, la agresividad, era el sentimiento predominante:

El punto de vista del poeta es cínico, desesperado y desengañado. Se siente un exiliado en su propio país, un caminante por tierras extrañas, y se rebela contra el caos y la violencia de su época. Vuelve a considerarse como un perdido, y se pregunta acerca de su identidad. No obstante, la emoción que domina en esta colección no es la desesperanza, sino la ira (May, 1978: 51).

Prosigue el poema:

Ayer no se sabía aún el rencor que las tejas y las cornisas guardan hacia las flores,
hacia las cabezas peladas de los curas sifilíticos,
hacia los obreros que desconocen ese lugar donde las pistolas se hastían aguardando la
presión repentina de unos dedos.
Oíd el alba de las manos arriba,
el alba de las náuseas y los lechos desbaratados,
de la consunción de la parálisis progresiva del mundo y la arteriosclerosis del cielo.
(PC II: 6).

Este “mundo desintegrado” detectado por Jiménez Millán es un universo caótico en el que los elementos chocan entre sí, pero todo ese caos se dirige hacia una progresiva parálisis. Continuando su análisis, “la paralización de los espacios naturales implica la detención de la vida y conduce a la secuencia destrucción/ muerte/ descomposición, expresada a veces en tonos apocalípticos que evocan la influencia de ciertas lecturas bíblicas” (Jiménez Millán, 2003: 214). La situación de estancamiento conecta la obra con *Sermones y moradas*, en la que aparecían imágenes como “corrupción de los cielos”, “inmovilidad de los mares sin olas y los cielos paralizados”, “devastación de los astros”. Existe incluso una correspondencia directa con un verso del poema “Se han ido” –perteneciente a *Sermones y moradas*–, en el que el poeta se pregunta “¿A cuántos estamos hoy?”. En *Con los zapatos puestos...*, afirma: “Hoy sí nos importa saber a cuántos estamos hoy” (PC II: 6). Esta progresión sugiere que la voz

poética ha podido superar, al fin, la desorientación y el enajenamiento que en la etapa anterior le mantenían alejado del mundo externo a su propia psique. En la nueva situación, al poeta sí le importa lo que sucede fuera de él, porque se identifica con una postura de compromiso social.

Si resulta evidente esta conexión de la obra con *Sermones y moradas*, también existe otra con *El hombre deshabitado*, detectada, de nuevo, por Jiménez Millán, que afirma que “las imágenes de la destrucción están estrechamente asociadas a la rebeldía, la rabia y la ira, proyectadas, en primer término, hacia el padre, e inmediatamente hacia Dios [...], tal como aparece en la obra teatral *El hombre deshabitado*” (2003: 214-215).

Y el propio Alberti ofrece una pista para que el lector también pueda vincular *Con los zapatos puestos...* con *Sobre los ángeles*, y lo hace en los versículos: “¿Soy yo ese mismo que hace unos momentos se cagaba en la madre del que parió las tinieblas? / Nadie quiere enterrar a este arcángel sin patria” (PC II: 7). Además de ofrecer la conexión con *Sobre los ángeles*, estos versículos resultan clave para el presente trabajo, porque sintetizan las dos ideas contenidas en el título: la evidente presencia de la oscuridad en la obra albertiana y el sentimiento de exilio interior que surgió mucho antes de que se produjera el exilio físico de Rafael Alberti.

Para Jiménez Millán, la rebeldía de ese arcángel con que se identifica el poeta “se manifiesta a través del acto gratuito del disparo, al estilo de los surrealistas franceses” (2003: 215). También relaciona su escritura con “las vanguardias que optaron por un discurso radical de izquierdas, desde el expresionismo a Mayakovski” (2003: 219). Conviene detenerse en este punto para señalar la dirección que desde 1929 había tomado el surrealismo francés, aquel del que surgió el superrealismo español. En 1929, André Breton, líder carismático del movimiento, publicó el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, que se imponía sobre el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, rectificando algunos puntos y poniendo el surrealismo al servicio de la causa comunista. Explica Maurice Nadeau:

Breton se acerca cada vez más al movimiento revolucionario, al comunismo en este caso [...]. El nuevo órgano del movimiento se denomina *Surréalisme au service de la Révolution* [...] y se abre con una correspondencia telegráfica con Moscú en la que los surrealistas proclaman su voluntad de colocarse inmediatamente al servicio de la Revolución. Breton cree que la época de la «espera» ha pasado ya. Aragon y Sadoul van más lejos: emprenden su peregrinación a Moscú (Nadeau, 1975: 182).

Esta nueva postura desató una gran polémica que dividió al grupo surrealista original. En los argumentos defendidos por Breton se puede hallar una apasionada defensa de la violencia:

Es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la violencia. El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver (Breton, 2009: 139).

Tras leer este fragmento del *Segundo Manifiesto del Surrealismo* de Breton, parece imposible no establecer una conexión con el versículo de *Con los zapatos puestos...* en que Alberti confiesa: “En mí reconoceréis tranquilamente a ese hombre que dispara sin importarle la postura que su adversario herido escoge para la muerte” (PC II: 6-7). La defensa de la violencia por parte de Alberti y su elección de mecanismos de escritura surrealistas para poner su poesía al servicio de la revolución social acercan esta obra, más que ninguna otra en España, a la concepción del movimiento surrealista original francés, situándolo por encima de Emilio Prados⁴⁴ y, en menor medida, de Federico García Lorca⁴⁵. En general, los poetas españoles que a partir de los años treinta escribieron poesía social y política se decantaron por un estilo más llano y comprensible, que llegara con más facilidad a las capas populares, abandonando los complejos mecanismos del surrealismo, comprensibles tan solo por una minoría intelectual. Alberti es, probablemente, el poeta que mejor representa esta evolución, pues a partir de 1930 su estilo cambia totalmente, como se verá en el siguiente apartado. Así, su *Elegía cívica* constituye una obra única en el contexto de la literatura española que, sin embargo, no ha sido estudiada con la conveniente profundidad.

⁴⁴ En los poemarios *Andando, andando por el mundo* y *La tierra que no alienta* (escritos entre 1930 y 1934), Prados utiliza mecanismos surrealistas con los que expresa imágenes que sugieren la lucha de clases y el compromiso social. En su caso, sin embargo, no defiende la violencia como medio para hacer la revolución.

⁴⁵ En el poemario de corte superrealista *Poeta en Nueva York* (escrito durante 1929, año en que García Lorca residió en la gran urbe norteamericana), están presentes como temas la crítica al capitalismo y la defensa de la minoría negra, que sufría una fuerte discriminación. Resulta evidente la preocupación social de Lorca, aunque no se pueda hablar en sus versos, directamente, de la apuesta por una revolución: el poeta no pasa de una mera crítica de esa situación de injusticia.

La conclusión que extrae Jiménez Millán, uno de los pocos estudiosos que se ha atrevido a analizar el poema con mayor detenimiento, es la siguiente:

El texto no supone una ruptura, sino más bien la culminación de ese ciclo que abarca *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y *El hombre deshabitado*⁴⁶. Si George W. Connell caracteriza a *Sermones y moradas* como “el final de la búsqueda”, nosotros aplicamos esta idea a *Elegía Cívica*, un texto de transición a otra etapa de la escritura de Alberti (Jiménez Millán, 2003: 213).

Gregorio Torres Nebrera también insiste en la fuerte vinculación de *Con los zapatos puestos...* con la etapa anterior:

El inicio del compromiso social y político de Alberti [...] hay que situarlo en los años treinta, y no sólo en el hito [...] de la *Elegía cívica*, que poéticamente todavía es deudora del buceo por un mundo en confusión, codificado en *Sermones y moradas* y aún con restos de la imaginería de *Sobre los ángeles* (Torres Nebrera, 2012: 153).

En este trabajo, a pesar de que *Con los zapatos puestos...* utiliza mecanismos de escritura propios de la etapa anterior, se apuesta por incluirla dentro de la siguiente –un paso más allá del carácter meramente transitorio que le otorgan Jiménez Millán y Torres Nebrera– porque, en ella, la voz poética no está luchando por salir de la crisis y de la desorientación que imperaban dentro de aquella, sino que se caracteriza por la determinación y la seguridad que imperarán en toda la etapa de poesía política y comprometida. El poeta ya tiene un objeto por el que luchar, no se encuentra ya perdido, siente que ocupa un lugar en el mundo y que tiene una meta.

3.3. Fermín Galán: el comienzo de un teatro anticlerical. La provocación de la Virgen armada

En marzo de 1931, el mismo año del estreno de *El hombre deshabitado*, comenzó Alberti a escribir un romancero que daría lugar a otra obra de teatro de tono bien distinto, pionera de lo que Torres Nebrera ha llamado, dentro de la clasificación

⁴⁶ Aquí pasa por alto, como gran parte de los investigadores, el poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, que necesariamente ha de incluirse en el mismo ciclo que *Sobre los ángeles* por sus evidentes conexiones temáticas con ésta.

que hace del teatro albertiano, “teatro épico o de guerra” (Torres Nebrera, 1992: 15). Explica Alberti en sus memorias: “En los primeros meses del año 31, aún resonaban en los oídos de España las descargas del fusilamiento de los capitanes Galán y García Hernández, oscureciendo momentáneamente aquel terror el camino que ya marchaba” (PRC II: 255). Se refería a Fermín Galán Rodríguez y Ángel García Hernández, capitanes de Infantería que, el 12 de diciembre de 1930, encabezaron en Jaca un pronunciamiento militar contra Alfonso XIII durante la “Dictablanda” de Berenguer. La sublevación fue sofocada por el Gobierno y ambos capitanes condenados a morir fusilados. Escribe Alberti:

Aquel grito que zigzagueaba potente pero sigiloso, fue a agolparse de súbito, apretado de valor y heroísmo, en las nieves de Jaca. “¡Viva la República!” Es Fermín Galán, un joven militar, quien lo ha gritado. Fermín Galán, a quien el fervor popular naciente va a incorporarlo al cancionero de la calle. El pueblo adivina, ilusionado, un segundo respiro. Las cenizas ensangrentadas de Galán y García Hernández van a desenterrar, del panteón donde yaciera cincuenta y siete años, el cuerpo de la Libertad (PRC II: 255).

Esos cincuenta y siete años mencionados por el poeta se refieren al tiempo que pasó entre el fin de la efímera Primera República Española (1873-1874) y el comienzo de la Segunda, en 1931. Como bien explica Alberti, tras su ejecución, Galán y García Hernández fueron contemplados por el pueblo como mártires de la causa republicana, despertando el creciente interés de escritores e historiadores⁴⁷. Entre ellos, el propio Alberti, a quien la proclamación de la República sorprendió en el gaditano pueblo de Rota. Recuerda en *La arboleda perdida*:

Recién llegado a Madrid, corrí, lleno de cívico entusiasmo, a proponerle a Margarita [Xirgu] el convertir aquellos romances míos sobre el héroe de Jaca en una obra de teatro, obra sencilla, popular, en la que me atendería, más que a la verdad histórica, a la que deformada por la gente ya empezaba a correr con visos de leyenda. Una aventura peligrosa, desde luego, pues la verdad estaba muy encima y el cuento todavía muy poco dibujado. Me puse a trabajar de firme. Mis propósitos eran conseguir un romance de ciego, un gran chafarrinón de colores subidos como los que en las ferias pueblerinas explicaban el crimen del día. Lleno de ingenuidad, y casi sin saberlo, intentaba mi primera obra política (PRC II: 263-264).

⁴⁷ En las “Noticias, notas y variantes” de ALBERTI, Rafael (2003), *Teatro I*, Barcelona: Seix Barral, p. 652, se hace un repaso por las numerosas publicaciones sobre los sucesos de Jaca que aparecieron en 1931.

Además del creciente interés general que suscitaba el capitán Galán en el espíritu republicano, Alberti sin duda debió de sentirse especialmente atraído por el hecho de compartir con él una misma tierra de origen: Cádiz. Fermín Galán había nacido en la gaditana ciudad de San Fernando un 4 de octubre de 1899; era, por tanto, casi coetáneo de Alberti, algo que contribuyó a que el poeta se sintiera, en parte, identificado con él. Afirma Francisco Caudet:

Alberti se identificaba más con la infancia popular y marinera de Fermín Galán que con la suya. Saca uno la impresión de que Alberti habría cambiado con gusto su infancia burguesa, con la que romperá en “Elegía cívica” y en otros poemas de los años treinta, por la infancia republicana y popular de Fermín Galán (Caudet, 2004: 229).

Alberti había descubierto “el Cádiz de la libertad, de las románticas conspiraciones y las primeras logias masónicas” (Caudet, 2004: 228-229). El Galán adolescente que presenta es un muchacho reflexivo, aficionado a la lectura, solitario e idealista; amante del mar, por encima de todo –en este último punto, la identificación de Alberti con Galán resulta clara–, y posee, a pesar de su corta edad, conciencia de clase:

Hijo del pueblo, Fermín,
siempre por el pueblo iba.
Más le gustaba la mar
que la escuela y que la amiga.

Habla con los marineros,
canta solo por la orilla,
piensa que la mar es libre
y que la tierra está fija
y él quieto y triste en la tierra,
hijo de pobre familia.
(TC I: 234).

En el Galán albertiano hay, por lo tanto, un poderoso anhelo de libertad. En la obra, Alberti trata de imitar los antiguos romances de ciego para recrear una parte de la adolescencia de Galán y sus últimos meses de vida. Existen, por tanto, dos espacios: el presente, en el que el Ciego recita los romances a su público, y el pasado reciente, que tiene a Fermín Galán como protagonista.

La obra fue estrenada el 1 de junio de 1931 en el Teatro Español, con la compañía de Margarita Xirgu, bajo la dirección escénica de Cipriano Rivas Cherif y con

decorados de Burmann. El estreno generó una intensa polémica, casi una batalla campal. Así lo recuerda Alberti en sus memorias:

Esa noche, como era de esperar, acudieron los republicanos, pero también nutridos grupos de monárquicos, esparcidos por todas partes, dispuestos a armar bronca. El primer acto pasó bien, pero cuando en el segundo apareció el cuadro en el que tuve la peregrina idea de sacar a la Virgen con fusil y bayoneta calada, acudiendo en socorro de los maltrechos sublevados y pidiendo a gritos la cabeza del rey y del general Berenguer, el teatro entero protestó violentamente: los republicanos ateos porque nada querían con la Virgen, y los monárquicos por parecerles espantosos tan criminales sentimientos en aquella Madre de Dios que yo me había inventado (PRC II: 265).

La idea de la Virgen armada resultó, desde luego, una provocación, incluso para el propio autor, quien, de repente, estaba adueñándose de un elemento del cristianismo para su causa republicana⁴⁸. En la obra, la Virgen ofrece una auténtica arenga política:

Yo definiendo a la República
y a los revolucionarios.
¡Abajo la monarquía!
Salid conmigo a los campos.
¡Dadme un fusil o un revólver,
una espada o un caballo!
Quiero ser la Coronela
de todos los sublevados.
¡Seguidme, amigos, seguidme!
Atravesemos los llanos,
saltemos montes y ríos,
entremos por los poblados.
La Virgen republicana
va con los republicanos.
Ya las ciudades nos siguen.
Los segadores, cantando,
van delante: largas hoces
cortan los fríos nevados.
Atrás queda Guadarrama,
sus chopos, sus pinos altos.
Madrid nos mira de frente.
En Madrid hay un Palacio.
En el Palacio un monarca,
perjuro, traidor y falso.
Juega con un palantino,
juegan los dos a los dados.
Los dos se miran los cuellos:

⁴⁸ La figura de la Virgen siempre es contemplada desde una perspectiva más amable en la obra de Alberti, al contrario que la de Dios. Probablemente, para el autor simbolizaba esa parte más inocente, folclórica y popular de la religión cristiana, y la relacionaba con aquellas oraciones que le dedicaba su madre, como narra en el primer libro de *La arboleda perdida*.

aún no los tienen cortados.
(TC I: 297).

Alberti no logró empatizar con su público republicano y, mucho menos, con el monárquico. Fanny Rubio lo explica así: “*Fermín Galán* es un romance de ciego en 10 episodios, con protagonista idealizado, sátira antimilitarista y situaciones en alguna medida esperpénticas, de fuerte impacto revolucionario y de protesta que no contentaron” (Rubio, 1988). Fue la suya una provocación arriesgada, igual que la idea de llevar a escena un acontecimiento histórico tan reciente. Ese resultó uno de los errores más señalados por la crítica del momento. Lo analiza así Juan Cano Ballesta:

La representación de *Fermín Galán* fue una campanada que llamó la atención sobre nuevas posibilidades del drama. La obra tenía evidente intención política, sobre un acontecimiento histórico reciente, que inevitablemente suscitó una sonada querella político-literaria. La crítica fue en general severa. Al autor se le acusó de “absoluta ceguera teatral” y a la obra de “cúmulo de despropósitos”. La escena en que la Virgen se proclama a voz en grito republicana y revolucionaria levantó particularmente la indignación de ciertos críticos (Cano Ballesta, 1984: 222).

Sin embargo, el republicanismo de la Virgen constituye una excepción en la obra, porque Alberti no deja de cargar contra el clero, como se observa en el siguiente fragmento, en el que además se centra en atacar a un miembro de la Compañía de Jesús, orden por la que, debido a su experiencia infantil, sentía una especial inquina:

(*Entra por la izquierda EL JESUITA*)

EL OBRERO: ¡Muera ese cuervo!

EL ESTUDIANTE: ¡Abajo los jesuitas!

LA OBRERA (*A EL NIÑO, que corre tras el cura.*)

¡Tírale de la sotana!

EL JESUITA: (*Desapareciendo.*)

¡San Ignacio!

LA VIEJA: ¡Y compañía!

LA ESTUDIANTE: ¡Muera!

TODOS: ¡Muera!

(TC I: 236).

La Virgen, en el enfoque que de la religión católica hace Alberti, ocupa un lugar privilegiado, pues es contemplada con amabilidad e indulgencia, al contrario que Dios o sus representantes en la Tierra. Contra estos últimos vuelve a arremeter en *Fermín*

Galán, logrando que la polémica que se había formado con la aparición de la Virgen armada se intensificara. Lo cuenta Alberti:

Pero lo peor faltaba todavía: el cuadro del cardenal –monseñor Segura-, borracho y soltando latinajos molierescos en medio de una fiesta en el palacio de los duques. Ante esto, los enemigos ya no pudieron contenerse. Bajaron de todas partes, y en francas oleadas, entre garrotazos y gritos, avanzaron hacia el escenario (PRC II: 265).

Lejos de moderar su discurso dramático, Alberti continuaría con su feroz crítica a la Iglesia en posteriores obras de teatro anteriores al exilio. A este respecto, cabe mencionar las que han sido denominadas como sus dos “farsas revolucionarias”. La primera, *Bazar de la providencia*, fue estrenada en 1934, el mismo año en el que se publicó un extracto de la segunda, *Farsa de los Reyes Magos*, en la revista *El mono azul*. Ambas poseen el rasgo común de ser profundamente antirreligiosas: retratan al clero como una pandilla de usureros, especialistas en el arte del embuste y el embaucamiento. La *Farsa de los Reyes Magos*, además, combina este tema con el ataque a los sectores capitalistas y las fuerzas del orden. A pesar de poseer una mayor complejidad estructural, Alberti nunca llegaría a ver representada esta segunda farsa. *Bazar de la providencia*, sin embargo, fue llevada al escenario en varias ocasiones hasta el final de la Guerra Civil y demostró su eficacia teatral más allá de un público popular, aquel al que supuestamente iba dirigida en un principio.

A pesar de la desfavorable opinión de los críticos del momento, *Fermín Galán* hoy es considerada como una de las obras precursoras del teatro político español, y aquella en la que Alberti comenzó una etapa que desarrollaría más profundamente en los siguientes años y que le encumbrarían como uno de los escritores del pueblo, comprometidos con la II República Española.

3.4. La imagen satírica de la Iglesia en la poesía escrita durante la República

En 1931, año de la proclamación de la Segunda República Española, comenzó a escribir Alberti los poemas que conformarían *El poeta en la calle*, un libro cuya primera edición abarcaría composiciones fechadas de 1931 a 1935, pero no sería publicado hasta 1938, en *Poesía (124-1937)*, ya en plena Guerra Civil. El título de este nuevo libro resulta, en sí mismo, revelador de las intenciones de Alberti: las de descender de los

andamios del estilo complejo y cuajado de mecanismos surrealistas que había imperado en sus obras anteriores a un lenguaje sencillo, satírico e ingenioso que pudiera llegar a todos los sectores sociales en vez de dirigirse exclusivamente a una minoría intelectual⁴⁹. El historiador Santos Juliá sostiene que la evolución de la poesía albertiana se produjo porque el poeta pretendió adaptarse al contexto de la intelectualidad de su tiempo:

Ahora se trata de otra cosa: de intervenir en política con la propia obra, lo que exige convertir la obra en instrumento o arma de la política: crear en el campo literario una obra capaz de incidir en el campo político. Esta es la nueva relación del intelectual con la política que aparece en torno a 1930: no sólo que la obra literaria utilice materiales sociales, como podían entenderlo los teóricos del nuevo romanticismo o de la novela social; no sólo que entren también en ella las cuestiones políticas; sino que la obra misma es instrumento de esta lucha social; se coloca al servicio de una causa (Juliá, 2004: 209).

En los años de república, Alberti dirigió sus esfuerzos poéticos, principalmente, hacia la defensa de los derechos de la clase obrera y la sátira de los sectores de la sociedad que representaban la ideología más conservadora. Resulta interesante para este trabajo el modo en que comienza a tratar en sus versos a la religión y las instituciones eclesiásticas españolas: con una mezcla de desprecio y burla. En este nuevo enfoque se aprecia una clara liberación del poeta, que siempre había identificado la religión y a todos sus representantes con la oscuridad, el miedo y la represión, desde aquellos días infantiles en los que sus profesores y fervientemente católicos tíos lo espiaban y coartaban su libertad. Durante la II República, la Iglesia fue uno de los sectores que más se opuso a las reformas sociales que se fueron emprendiendo, para no perder los privilegios de los que había gozado hasta entonces en la sociedad. Nada más proclamarse la República, se desató una ola de violencia anticlerical, por parte de algunos sectores extremistas, conocida como la “quema de conventos” de 1931.

De 1931 a 1933, en el período conocido como “bienio reformista”, presidió el gobierno de la II República Manuel Azaña, al frente de una coalición de republicanos de izquierda y socialistas. Con la intención de hacer efectiva la declarada aconfesionalidad del Estado, el 23 de enero de 1932 se dispuso disolver la orden de los jesuitas y

⁴⁹ Ya en el exilio, en su libro *Baladas y canciones del Paraná*, Alberti justificó en unos célebres versos la necesidad de democratizar la poesía: “No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo / encerrado. Su canto asciende a más profundo / cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres” (PC III: 567).

nacionalizar sus bienes, una decisión que debió de ser acogida con alegría por Alberti, quien aún conservaba el sombrío recuerdo de sus años de alumno del colegio San Luis Gonzaga. En ese bienio se tomaron otras decisiones que reducían el poder de la Iglesia, como la secularización de los cementerios o la aprobación de la ley del divorcio, gracias a la cual Alberti pudo contraer matrimonio con María Teresa León.

En 1933, se aprobó la Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas, que incluía medidas como la supresión de la dotación al clero, la nacionalización de parte del patrimonio eclesiástico o el cierre de los centros de enseñanza católicos. Como respuesta de la Iglesia, un día después de aprobarse la ley se hizo pública una encíclica en la que el papa Pío XI condenaba lo que definió como el “espíritu anticristiano” de España.

Rafael Alberti se acogió con entusiasmo al emergente espíritu anticlerical de la II República, encontrando probablemente una salida a aquellos temores y rencores que llevaba albergando desde la infancia y recogiendo en su obra poética. Existe un poema, “La lucha por la tierra”, publicado en su libro *Consignas* (1933), en el que desarrolla con fervor su postura respecto a este tema, situándose desde el punto de vista de los trabajadores del campo⁵⁰. En la primera parte, expone la situación anterior al cambio, con una Iglesia represora y un Dios remoto e inaccesible que no atendía las súplicas del pueblo llano:

Nos dirigíamos a Dios,
le suplicábamos a voces
porque le suponíamos más arriba de los tejados y los palomares,
más allá de la espalda de la última estrella.
Nos habían repetido hasta paralizarnos que él era el único creador de todo,
tanto del piojo que se alimenta y cría en la cabeza del pobre
como del estómago pesado que hace gestionar la siesta de los ricos.
Él regía los partos de las vacas,
retiraba la sangre de nuestras mujeres para luego rendir a nuestros hijos,
consumirlos matándolos.
Y como cualquier propietario o explotador de hombres,
exigía además que le llamásemos Señor.
Esto nos enseñaron desde niños los curas,
el arzobispo en su visita pastoral
y los dueños del campo que labramos hasta que nos derriba.
Éramos más que bestias.
(PC II: 97).

⁵⁰ En la edición de 1933 de *Consignas*, el poema iba introducido de las siguientes palabras: “Aquí se expresa, a gritos, un campesino consciente, después de su transformación antirreligiosa” (PC II: 445).

Esta situación inicial es interrumpida por una imagen de fiera violencia que sugiere el asesinato de Dios con una hoz y un martillo, símbolos del comunismo: “Pero ahora, Señor, una hoz te ha segado la cabeza / y un martillo de un golpe ha derribado tu trono para siempre” (PC II: 97). Este hecho da lugar a la nueva situación, reflejada en la segunda parte del poema, que comienza haciendo alusión a una estrella roja, otro símbolo de la ideología comunista:

Es una estrella roja la que incendia los escombros podridos de tu cielo.
Ahora trabajamos,
ahora nos consumimos hasta ser reprimida nuestra sangre contra la tierra que nos pertenece,
ahora combatimos diariamente no por esa patria lejana,
ese salario invisible que es la promesa de tu gloria
o esos tormentos con que nos amenazas como aliado de los terratenientes.
No es en ti,
no es en aquellos que se venden y negocian contigo
en quienes pensamos cuando de sol a sol las horas y el cansancio nos refuerzan el odio.
Esa patria lejana no entierra sus cimientos en las nubes,
la pisamos,
la reconocen nuestros pies,
espera y grita bajo ellos:
LA TIERRA.
(PC II: 97-98).

En estos versos, Alberti reivindica la realidad tangible frente a la promesa ingrátida e inconcreta del Cielo del cristianismo, al que acusa de tratar de convertir a la humanidad en esclavos sumisos.

La consecuencia de las reformas radicales emprendidas por Azaña en terreno religioso fue una feroz hostilidad por parte de los sectores católicos y la formación de un partido político de ideología de derecha católica, la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) en 1933, que estaría presidido por José María Gil Robles. La CEDA, en coalición con el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux –de ideología de centro-derecha republicana– y el Partido Agrario –también de derecha católica–, ganó las elecciones de noviembre de 1933, iniciándose así el período conocido como “bienio negro”, que se caracterizó por dar marcha atrás a todas las reformas introducidas por el anterior gobierno: devolvieron gran parte de los privilegios al clero y a la nobleza y ejercieron una mayor represión contra las clases populares.

En octubre de 1934, como respuesta a esta represión, se inició en toda España una huelga general y un movimiento armado, organizado por los socialistas, que fracasó en toda la Península excepto en Asturias, donde los mineros pudieron imponer durante tres días una república comunista. A este movimiento se le conoce con el nombre de la Revolución de Asturias. Fue duramente aplacado por el gobierno radical-cedista; los datos estadísticos que se manejan resultan escalofriantes: se contabilizan un total de 1081 muertos revolucionarios y 284 de fuerza pública y ejército⁵¹. Sin embargo, en estos datos oficiales no se tienen en cuenta los asesinatos producidos en la posterior represión (militar, policial y antiguerrilla), que incrementa en gran medida las cifras iniciales –Alberti, en sus poemas, habla de cinco mil muertos–. El general encargado de dirigir el ataque contra los rebeldes asturianos fue Francisco Franco.

La sangrienta actuación del gobierno español fue denunciada por Rafael Alberti en un poema de 1934 perteneciente a “El burro explosivo”, como se llama un capítulo del libro *El poeta en la calle*⁵². En el poema, titulado “Al Nuncio de S. S. en España (Después de la represión de Asturias)”, Alberti acusa a la Iglesia como principal responsable de la sangría:

Remángate esas púrpuras violentas,
y esa mano de sangre, esa alba mano
grábala al Sacro Pío Onceno Ano,
Ano que tú en España representas.

Grábala, Monseñor, que mientras Roma
te exalta como flor de embajadores
y Gil como nodriza a lo divino,

vuela Niceto en forma de paloma,
excrementando pámpanos y flores,
al cieno celestial, de donde vino.
(PC II: 51).

En el poema se menciona a “Niceto”, haciendo referencia a Niceto Alcalá Zamora, quien por entonces ocupaba el cargo de presidente de la II República y fue muy criticado por la izquierda tras los sucesos de Asturias, por permitir la brutal actuación

⁵¹ Estos datos han sido extraídos de TUÑÓN DE LARA, Manuel (1982), *Historia de España. La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, Barcelona: Labor, pp. 199-203.

⁵² En 1938, fue publicado como libro independiente en las Ediciones del 5º Regimiento, Madrid.

del Gobierno. También a “Gil”, un nombre que aparecerá constantemente en esta serie de poemas de “El burro explosivo” como blanco de las burlas del poeta. Gil, en realidad, es José María Gil Robles, dirigente de la CEDA, representante de la derecha católica en España. Por la misma época, Alberti lo retrata satíricamente en otro poema, “El Gil Gil”, basándose en un verso de Lope de Vega que le sirve para crear el estribillo. El poema también está contextualizado en los días posteriores a la Revolución de Asturias: “Gil no baila a la asturiana, / que baila a la vaticana / con sotana y con fusil. / ¡Oh qué bien que baila Gil!” (PC II: 44). El poeta presenta a Gil Robles como una sumisa marioneta en manos del Vaticano: “Aunque parezca mentira, / no baila Gil, baila el Papa. / Gil es quien lleva el candil” (44). El final del poema constituye una descarnada denuncia por los asesinatos cometidos por el Gobierno –y por la Iglesia, de manera indirecta– en Asturias:

¡Qué son el de sus tacones,
llenos de clavos mortales,
sellando en los hospitales
la muerte de las prisiones!
Todos con aire monjil.
¡Oh qué bien que baila Gil!

¡Qué figura
pisando en la sepultura
la sangre de cinco mil!

Para lavarle las manos,
dos ángeles vaticanos
le dan un aguamanil.
¡Oh qué bien que baila Gil!
(45).

Se ha de incidir en que, para el poeta, Gil Robles simboliza la derecha católica española, esclava del Vaticano y defensora de una ideología ultra conservadora, sombría, oscurantista. Por ello, cada vez que lo retrata en su poesía, lo hace vinculándolo con elementos eclesiásticos. Se observa, por ejemplo, en un poema de 1935, perteneciente a *El burro explosivo*, titulado “Gil en campaña (Elecciones de 1936)”: “A su pedo, a su voz, confesionarios, / caspas, conventos, mugres, sacristías, / herpes, caries, esputos, purgaciones, / formando un frente unido por rosarios, / surgen en sacrosantas cofradías / para encagajonar las elecciones” (PC II: 52).

En otro poema, “A Gil crucificado (Después del escándalo del ‘straperlo’)”⁵³, lleva esta vinculación a su extremo cuando recrea el pasaje bíblico de la Crucifixión de Cristo⁵⁴, convirtiéndolo en una sátira contra Gil Robles y Alejandro Lerroux. Dice de Gil Robles en la primera estrofa, refiriéndose al escándalo destapado: “Ya le dieron / un lancetazo en la tetilla izquierda, / brotando en vez de sangre pura mierda / por la herida mortal que le inflingieron” (PC II: 53). José Ignacio Díez Fernández, autor de un estudio sobre *El burro explosivo*, afirma: “Alberti juega con la figura de Cristo, reverenciada por las derechas, y crea con esta fusión de ‘sangre’ y ‘mierda’ no sólo un enorme insulto para el receptor y sus partidarios, sino que forja una unión impura por la inevitable remisión a un sexo anal complejo” (Díez Fernández, 2004: 288). Para Díez Fernández, el sexo –“y especialmente si se trata de un sexo no sacralizado por las normas eclesiásticas del matrimonio” (2004: 280)– representa en la poesía de Alberti una provocación al orden burgués impuesto y conecta con *Yo era un tonto...*, en el que cumple esta misma función. Otras conexiones detectadas por Díez Fernández de *El burro explosivo* con la poesía de la etapa anterior son “las implicaciones del uso de frases en francés, la presencia de la policía y las referencias excrementales” (2004: 279). Respecto a las referencias excrementales, resulta interesante conocer la interpretación de C. Brian Morris, que vincula a Alberti con los surrealistas franceses y la Escuela de Vallecas:

El entusiasmo colegial con el que los surrealistas salpican sus escritos de palabras del tipo *con, cul, cracher, foutre, merde* y *pourriture* nos obliga a dirigir nuestra mirada hacia el lecho, las alcantarillas y los retretes [...] La reflexión de Dalí en 1930 de que *derrière les trois grandes simulacres, la merde, le sang et la putréfaction, ne se cache pas justement la désirée “terre de trésors”* defendía la presencia de la belleza detrás de la inmundicia en la que hizo tanto hincapié [Maruja Mallo] en los años treinta, desvió obsesivamente su mente y su pincel hacia un terreno en el que las flores que crecían de los desperdicios y los excrementos eran el único signo de vida entre tantas plantas muertas y huesos pelados (Morris, 2000: 26, 213-214).

⁵³ Lo que se conoce como “el escándalo del Estraperlo” fue un episodio de corrupción política que salió a la luz en 1935 y que implicaba a miembros del Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux, que por entonces gobernaba en coalición con la CEDA.

⁵⁴ Tal como se estudió en el capítulo anterior, el poema que cierra *Sermones y moradas*, “Ya es así”, también recrea ese mismo pasaje, pero en un tono bien distinto: Cristo no aparece y el propio Alberti ocupa, a la vez, el lugar del Buen y del Mal Ladrón. Esta diferencia demuestra la evolución que ha sufrido la poesía albertiana en cuestión de unos pocos años.

Continuando con el análisis del poema “A Gil crucificado”, la penúltima estrofa vuelve a referirse a la represión de Asturias de 1934: “Tengo sed, y bebió la sangre pura / de cinco mil heroicos asturianos / para ganarse el prometido cielo” (PC II: 53). Este Cristo-Gil Robles, además de constituirse como lo opuesto a la figura piadosa y caritativa del Cristo católico, se convierte en una especie de vampiro que sacia su sed con la sangre de los ejecutados por su gobierno. De nuevo, Alberti otorga características siniestras a lo sagrado.

En la estrofa final del poema, prosigue con la parodia del pasaje bíblico de la Crucifixión y sitúa a Alejandro Lerroux en el papel del Buen Ladrón, sustituyendo el Paraíso prometido en la Biblia por la Modelo, una célebre cárcel madrileña: “Después, vuelta a la diestra su amargura, / dijo a Lerroux, mirándole a las manos: / Hoy estarás conmigo en la Modelo” (PC II: 53).

También a *El burro explosivo* pertenece “Villancico de Navidad”, en el que relaciona satíricamente las instituciones monárquicas con las eclesiásticas: “Al rey / lo lamen la mula y el buey. / El Espíritu Santo se asoma. / La reina le da el pico a la Paloma. / Al Papa / le apuntan en la frente dos pitones. / Con ellos / a sus fieles les da las bendiciones” (PC II: 58).

En “La Iglesia marcha sobre la cuerda floja”, trata de reflejar la hipocresía del clero, que en la teoría defendía la piedad cristiana pero, en la práctica, apoyaba acciones violentas, como la represión en Asturias emprendida por el gobierno radical-cedista:

-Un, dos, tres.
-¿Quién va, quién es?
¿Adónde va Su Santidad?
-¡A bendecir a la cristiandad!
Mis oraciones
darán más fuego a sus cañones.
Mi agua bendita
redoblará su dinamita.
Nuestra Señora
será la dulce cargadora
de los fusiles
de sus guardias civiles,
y Dios, el guía
de su secreta policía.
(PC II: 59).

A la imagen de la Virgen armada, empleada ya en la obra de teatro de 1931 *Fermín Galán*, se une la de Dios al frente de la policía secreta, ejerciendo su labor de

espía. Al escribirlo, Alberti recordaría, sin duda, aquel espionaje al que era sometido de niño por sus extremadamente católicos tíos, que esgrimían la religión como justificación.

El poeta en la calle y el resto de poemarios escritos durante los años de la II República constituyeron, por tanto, una evolución en la lírica albertiana. Con energía renovada, Alberti se burló de la Iglesia, aquella a la que siempre había odiado y temido. El espíritu de la República le permitió dejar de lado, durante unos años, aquella oscuridad que siempre le había perseguido. Aunque la realidad no siempre resultaba satisfactoria –el bienio negro es un buen ejemplo–, el poeta no perdió el optimismo en estos años y ridiculizó y se burló del clero y de los políticos de derechas que estaban estrechamente vinculados a él. En la correspondencia de esta época, dice del que será *El poeta en la calle*: “Será el libro de mi familia, de mis creencias viejas y nuevas, de la caída de todo, del Papa, de todo” (Alberti, 1998: 47-48).

En 1936, el Frente Popular ganó las elecciones y Manuel Azaña se situó al frente de la II República. Pero, para entonces, la que caminaba sobre la cuerda floja no era la Iglesia, como escribiera Alberti, sino la propia República.

3.5. De un momento a otro: aplacar la oscuridad con la luz de la Revolución

El teatro de Rafael Alberti se encuentra íntimamente vinculado a su obra poética, como ya se demostró al profundizar en la conexión entre la obra *El hombre deshabitado* y los poemarios *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. En la década de los treinta, esta situación vuelve a repetirse con el poemario *De un momento a otro*, publicado en 1937, y la obra de teatro homónima, que incorpora el subtítulo de *Drama de una familia española, en un prólogo y tres actos*, la cual comenzó a escribir por la misma época pero no concluyó hasta 1942, el mismo año en que fue estrenada en Buenos Aires. Para entonces, la Guerra Civil había terminado y Alberti se hallaba en el exilio. Se puede afirmar que los poemas que forman el libro de poesía son anteriores a la obra de teatro, pues comenzaron a componerse hacia 1934, mientras que la fecha de comienzo de escritura del drama se sitúa en torno a 1938. Este constituye el desarrollo efectivo del poemario en un argumento que posee muchos componentes autobiográficos. Por ello,

no es raro encontrar, insertos en algunos actos, extractos de determinados poemas del libro de 1937.

Ambas obras, el poemario y el drama, otorgan especial relevancia al binomio oscuridad-luz. Es este un rasgo que aparece como telón de fondo en toda la literatura albertiana, como ha quedado demostrado; pero en determinadas partes se hace más evidente: así ocurre en las dos versiones –la poética y la teatral– de *De un momento a otro*. De esta forma, la oscuridad simboliza la crisis espiritual que atravesó el poeta desde finales de los años veinte, una época en la que se encontraba perdido y sentía que su identidad se hallaba borrosa, imprecisa. Los dos principales poemarios escritos en estos años, *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, son obras fundamentalmente sombrías, grises, tenebrosas, exceptuando aquellas imágenes en las que se recuerda un pasado más feliz y luminoso. La luz, en *De un momento a otro*, se reserva para el instante de alumbramiento ideológico; tomando el concepto de la Ilustración –a la que también se llamó Siglo de las Luces–, Alberti contempla la luz como símbolo de la inteligencia, de la razón y, en su caso, la razón se concreta en la asunción de un compromiso social y político del lado de la ideología comunista: en tomar conciencia de la necesidad de una Revolución obrera con la que lograr una sociedad más justa. Este alumbramiento ideológico, esta apuesta por la literatura llamada “de urgencia”, permitió a Alberti emerger de la crisis identitaria, de la oscuridad que lo mantenía detenido; reafirmarse en que sí había un lugar en el mundo para él y ese lugar era la lucha por la clase obrera.

Así, la primera parte del poemario *De un momento a otro* ya resulta sumamente reveladora, pues el poema que introduce su segunda sección hace referencia a la ceguera como metáfora de la necedad o de la sinrazón, de la ausencia de luz: “Hace falta estar ciego, / tener como metidas en los ojos raspaduras de vidrio, / cal viva, / arena hirviendo, / para no ver la luz que salta en nuestros actos, / que ilumina por dentro nuestra lengua, / nuestra diaria palabra” (PC II: 107). Este poema, titulado “Hace falta estar ciego”, es el que abre “La familia (poema dramático)”, la segunda parte de las cuatro en las que se divide la primera sección del libro según la edición de *Obra completa* editada por Marrast. “La familia” está fechada en 1934. El tema se corresponde con la obra de teatro y la complementa en su crítica feroz a la moral burguesa, estrecha y caduca.

El drama *De un momento a otro* tiene como protagonista a Gabriel, un joven de veintiséis años que forma parte de una familia de bodegueros tradicionalmente adinerada y poderosa, pero que en el momento en que suceden los hechos de la obra, 1936, se encuentra ya en decadencia. La familia está compuesta por la madre, una beata con buen corazón pero escaso sentido de la realidad; Ignacio, el hermano de Gabriel, encarnación de esa moral reaccionaria y agresiva que tanto detestaba Alberti; la hermana de ambos, Araceli, una muchacha de veinte años que se encuentra confusa respecto a su ideología y sus valores; el anciano tío abuelo Vicente, profundamente católico y algo desequilibrado, y la tía Josefa, solterona beata a quien la constante represión de sus instintos sexuales naturales le conduce en determinados momentos a la histeria. Todos viven en una casa en ruinas en una ciudad del sur de España. Además, cuentan con las frecuentes visitas de otras dos tías muy religiosas: Ángela y Gertrudis.

Las coincidencias del argumento con la propia biografía de Alberti resultan evidentes, sobre todo en lo que respecta a los parientes. En la familia de Gabriel es fácil entrever a la del propio autor, a aquel interminable desfile de tíos ultra católicos y a la religiosidad ingenua de la madre, si bien el personaje de Ignacio constituye una pura invención para encarnar en extremo la ideología caduca y conservadora a la que la Revolución obrera debe destruir. Incluso el nombre está elegido con intención, puesto que hace referencia a San Ignacio de Loyola, el fundador de los jesuitas, orden que para Alberti constituye el paradigma de la represión y el conservadurismo. De hecho, para Gabriel, la palabra “jesuita” constituye un insulto, que emplea en varias ocasiones en la obra. Gregorio Torres Nebrera, uno de los pocos estudiosos que han profundizado en *De un momento a otro*, añade:

El drama, intensamente discriminador, del Colegio de jesuitas del Puerto [...] es el trasfondo de donde emergen hasta la escena la figura del religioso Don Augusto y los dos amigos, que connotan, en el plano de las oscuridades ideológicas, un rechazo proporcional al atractivo que para Gabriel representan los anónimos obreros de las bodegas (Torres Nebrera, 1992: 82).

Don Augusto es un antiguo profesor jesuita de Gabriel al que la madre de este pide ayuda, para que trate de convencer a su hijo de que debe estar de parte de su familia y de su clase social y no de los obreros de las bodegas, que encarnan la ideología de la Revolución socialista, compartida por Gabriel. Para hacerle entrar en razón –o en sinrazón–, Don Augusto envía a tres antiguos compañeros de Gabriel que en el pasado

fueron amigos, pero de los que se fue alejando por sus distintas posiciones ideológicas. Por supuesto, el intento resulta fallido, porque Gabriel tiene muy clara su postura y los acusa de estar “muertos”, como metáfora de algo podrido y anticuado: “No quiero hablar con muertos. Porque estás muerto, aunque te muevas y hables todavía. Siéntate. Me oléis a cadáveres, a vida descompuesta, a tumbas en derribo” (TC I: 500). “En derribo” está también la casa de la familia de Gabriel y, para Torres Nebrera, se trata de una clara alegoría:

Las grietas de la casa, los muros desmoronados, [...] la superchería de las grietas conjuradas con los cormos religiosos pegados en las paredes, hablan de un espacio escénico en el que se materializa lo caduco de unas vidas, de unas creencias, de unos comportamientos, frente a la “buena nueva” que Gabriel encarna (TC I: 79-80).

En otro momento de la obra, Araceli se percata de ello cuando dice: “Cuando una casa empieza a hundirse, se abre hasta lo más hondo. Todo se acaba aquí. Las paredes se agrietan. Mis hermanos se odian. Mi madre enloquece. El tío Vicente ya no sabe lo que dice. Yo, con mis veinte años, perdida en este pueblo, ¿qué soy, qué puedo ser sino una piedra más de esta ruina?” (TC I: 505). La madre declara, en otro momento de la obra: “Siento agrietarme toda, descuajarme por dentro” (TC I: 466). Torres Nebrera enlaza estas muertes metafóricas con el concepto de “hombre deshabitado” manejado anteriormente por el autor:

Cuando los llama “muertos”: Gabriel es consciente de ese compromiso que se avecina, y enjuicia a los representantes de aquella burguesía caduca, de la que reniega, como un desfile inacabable de “hombres deshabitados”, de cuerpos que se pudren en pie, del mismo modo que la casa —el espacio que cobija la ideología que humilla y ofende— se agrieta, amenazando la catástrofe del derrumbe (Torres Nebrera, 1992: 83-84).

En este contexto, Gabriel representa la juventud, la luminosidad de las nuevas ideas. Sin embargo, choca con su familia, especialmente con su hermano, Ignacio, que desprecia su ideología. A lo largo de la obra, ambos hermanos están en constante enfrentamiento y, en un momento dado, Gabriel le dice que hay “dos caminos”. Esta situación se corresponde con el poema del poemario *De un momento a otro* titulado “Balada de los dos hermanos”:

Dos caminos,
hermano,

dos caminos:
el derecho,
el izquierdo.
Míralos.

Pero tú te marchaste con los santos,
las engañadas vírgenes
y los hombres extáticos.
El oro imaginario de los cielos
se convirtió en el oro de los Bancos.
Las alas de los ángeles se volvieron cuchillos
y tú,
hermano,
un rico militante reaccionario.
(PC II: 115).

Nótese que, en este extracto del poema, las vírgenes reciben el adjetivo de “engañadas”, como pudieran estarlo la madre de Gabriel y la hermana, y la propia madre de Alberti⁵⁵, por la religión. Además, se produce una conversión de un elemento sagrado, como son los ángeles, en objetos mortales, los cuchillos, con la idea de reflejar la justificación religiosa que utilizó el bando rebelde para asesinar durante la Guerra Civil.

La “Balada de los dos hermanos” no es el único poema de *De un momento a otro* que se corresponde con el argumento del drama homónimo. En “Colegio (S. J.)”, Alberti recuerda con horror sus años de alumno de los jesuitas y equipara el colegio con el auténtico Infierno⁵⁶. “Hermana” aparece reproducido, en parte, en el drama: Gabriel se lo dedica a Araceli para tratar de contagiarla de su ideología. Los tíos que desfilan por las páginas del drama, mezclados con los suyos propios, son retratados en “Índice de familia burguesa española (Mis otros tíos; tías; tías y tíos segundos)”, donde el poeta comienza declarando su desvinculación con su familia:

Venid, queridos, no sé si muy queridos, si nada queridos, si muy huéspedes o transeúntes de mi sangre, venid, mi sangre os necesita para veros y comprobar que fuisteis tontos, locos, engañados, hijos de vuestra clase, y advertiros que otra se ha alzado frente a ella para muy pronto destruirla y ser dueña del mundo (PC II: 120).

⁵⁵ Ya se ha demostrado con ejemplos que, en la obra albertiana, la Virgen, a pesar de formar parte del imaginario católico, es contemplada desde una perspectiva indulgente, e incluso en *Fermín Galán* está decidida a tomar las armas para defender a los republicanos.

⁵⁶ Se analizó este poema en el primer capítulo de la presente tesis, aquel dedicado a la infancia de Alberti en El Puerto de Santa María.

Todos estos tíos se le aparecen al poeta “en la noche cruel de los orígenes”, haciendo referencia a la oscuridad que para él proyectaban sus presencias. En las siguientes estrofas, va retratando a cada uno de los tíos, combinando nombres reales con ficticios. Entre ellos, aparecen dos de los personajes del drama. Uno es Josefa, a quien se refiere como “Galápaga de luto, enamorada del Santísimo, perseguida por priapos imaginarios y nocturnos, errante y pobre por las iglesias y conventos” (PC II: 121). En el drama, Josefa vive constantemente torturada por sus propios pensamientos, que ella considera impuros:

TÍA JOSEFA: ¡Oh, qué gran pecado, Dios mío! ¡Qué remordimientos! Estoy endemoniada. ¡Un pecado mortal! ¡Corazón de Jesús, Señor de las Olivas, libradme de estos malos deseos, de esta víbora que me quema la sangre y me atormenta por las noches! Ya no querrás entrar nunca en mi pecho, Jesús mío, ni habitar en mi alma, más tenebrosa y negra que los carbones del infierno (TC I: 493).

Remordimientos que recuerdan, inevitablemente, a aquellos que padecía de niño el autor, cuando los tíos y los profesores jesuitas relacionaban sus inocentes impulsos sexuales con terribles pecados contra Dios.

También se menciona en el poema a la tía Ángela, una de las que visitan a la familia de Gabriel en una escena, y la describe como “huidiza y oscura, llorosa en las habitaciones de luces entornadas, loca al final, perdida hoy en la casa de yo no sé qué pueblo” (PC II: 121). La oscuridad, en este caso, proviene tanto de la persona como de esas “habitaciones de luces entornadas”, proyectando un ambiente sombrío, cerrado, asfixiante, que es el mismo que predomina en todo el drama.

El último poema de la sección de *De un momento a otro* titulada “La familia” es “Os marcháis, viejos padres...”, que comienza anunciando a esos padres, representaciones del mundo de la burguesía, que se marchan “con vuestro Dios [...] /, con vuestras regias vírgenes y santos” (PC II: 122) y finaliza con los versos:

Quedad allí,
quedaos,
gritando en ese hoyo de ignominia,
muertos en esa cueva de olvido,
caritativos padres,
caritativas madres,
caritativa unión de saqueadores,
con vuestra caridad, vuestra hiriente limosna,

con vuestro largo orgullo derrotado.
(PC II: 122).

La condición de muertos, el “hoyo de ignominia” y la “cueva de olvido” hacen referencia, una vez más, al concepto de oscuridad, de tenebrismo, que Alberti le reserva a la burguesía. Surge, de este modo, la idea de desclasado del propio autor que, al igual que la familia de su drama, se crió en un ambiente burgués en decadencia del que nunca sintió formar parte. Alberti jamás llegó a completar sus estudios y, tal como se refleja en *La arboleda perdida*, su familia lo contemplaba como un fracasado. A los veinticinco años, seguía dependiendo económicamente de sus padres y no contaba con ningún éxito en el terreno académico o profesional, ni siquiera en el sentimental⁵⁷. Gabriel, el protagonista de *De un momento a otro*, tiene veintiséis y una situación similar. La obra comienza con su regreso a la casa familiar, tras haber suspendido las oposiciones a catedrático. La madre, entonces, lo increpa:

Piensa, Gabriel, que tu porvenir se ha perdido; que no serás capaz de buscar otro [...]. Antes no eras como hoy. Conocíamos tu pensamiento y el nombre de tus amigos. Escribías poemas que nos recitabas en el terrado a tu hermana y a mí. [...] Así fuiste, alegre, sin secreto para nosotros, hasta hace más de un año, que empezaste a preparar tu cátedra. Al afán de ganarla atribuía yo tu silencio, tu cara de oscuridad (TC I: 452).

Esa “cara de oscuridad” es la que, seguramente, se atribuía el propio Alberti a sí mismo durante su época de crisis. Gabriel posee “cara de oscuridad” mientras atraviesa su crisis identitaria, mientras no encuentra su lugar en el mundo. Su vocación es la escritura y siente que en su casa es un incomprendido, por eso se vuelve hacia los obreros de las bodegas, a los que dice:

Quiero ser escritor, cumplir plenamente mi destino, ser lo que debo ser, y me encuentro con un hermano reaccionario y tiránico, con una madre y hermana buenísimas, pero cegadas por las cosas del cielo; con un tío viejo y casi loco, con gentes que me obligan a estrangular mi vocación, imponiéndome el trabajar en cosas que detesto y me producen tristeza. Quiero ser libre. ¡Quiero ser libre! Por eso vengo hacia vosotros que lucháis y sufrís por la liberación del mundo (TC I: 472).

⁵⁷ Ser consciente de esta situación fue lo que condujo a Alberti a la crisis existencial en la cual se desarrolló su etapa surrealista, como se vio en el capítulo anterior.

Sin embargo, los obreros recelan de su posición económica y social más acomodada y Gabriel, en un momento, realiza una declaración de principios que coinciden con los de su propio creador, Rafael Alberti:

Yo os digo que muchos como yo, que muchos de esos intelectuales a quienes no se comprende, se menosprecia y hasta se odia, darán su vida limpiamente; también traicionarán, ¡qué duda cabe! Pero la traición puede saltar de todas partes: lo mismo de los que trabajan con las manos, que de aquellos que lo hacen con el pensamiento [...] Alguien dijo: “Cada uno llega a la Revolución por diferentes caminos.” Yo llego por el del corazón y la inteligencia. De mono azul o de chaqueta, lo serio, lo grande es creer y darlo todo (TC I: 471-472).

A pesar de sus esfuerzos, los obreros continúan sin considerarlo uno de los suyos; así que Gabriel, verdaderamente, se encuentra desclasado⁵⁸. Esa sensación lo precipita en la oscuridad –simbolizada por luces que se apagan– al final del primer acto, cuando dialoga con unas voces imaginarias que encarnan sus miedos más profundos:

Da tristeza, da ira confesarlo. Ellos no creen en mí. Recelan, dudan. Noto que me desprecian. ¡Qué desgracia! Piensan que soy un señorito. Como los de esta casa, no ven en mí más lejos. ¿Qué hacer? Las dos puertas se cierran: las de aquí, las de allá. Todas las luces se me apagan. Creo que llega el momento de dormir (TC I: 463).

El sueño al que alude Gabriel es el sueño eterno: la muerte; concretamente, el suicidio. Las voces, sus miedos internos, le conducen a esa tentación, mientras lo increpan por la pérdida de su fe religiosa y hacen evidente el resquebrajamiento del mundo engañoso en el que fue educado:

VOZ 1.ª: ¿Dónde está aquella fe, aquel temor de Dios que atenazaron en tu sangre los negros días del colegio?

GABRIEL: ¿Dios?

VOZ 1.ª: No crees en él. Le ultrajas. Cada minuto tuyo en esta casa es como un salvazo que le diera en el rostro, hiriéndoselo.

VOZ 2.ª: Hay un premio. Haz memoria. Y un castigo terrible. Acuérdate. Esto te lo enseñaron desde niño. Pero lo has olvidado.

(TC I: 461).

⁵⁸ La condición de desclasado, de no encajar en ningún sitio, es algo que preocupaba al propio Alberti y que en su caso se combina con la sensación de exilio interior –pérdida sucesiva de paraísos– que se desarrollará con más fuerza a partir del momento en que se exilia físicamente de España.

Las voces, al hablar, lo apuntan con una linterna desde la penumbra de su habitación. Torres Nebrera señala la similitud de este cuadro con otro de *El hombre deshabitado*:

Alberti parece inspirarse, en esta escena, en alguno de los momentos de su auto desacramentalizado, aquel en que los cinco sentidos conducen al Hombre a caer en manos de la Tentación: del mismo modo, la conciencia ofuscada de Gabriel, objetivada en la corporificación de las Voces 1 y 2, echa en cara al personaje su cobardía, su ignominia, su sensación de fracaso, todo aquello que la familia “en derribo” le viene reprochando. [...] La acotación que indica que ambas voces, “con la cara cubierta”, iluminarán al personaje “con una linterna”, aproxima aún más dicha escena a *El Hombre Deshabitado*, en donde de forma muy parecida los sentidos, cubierta su cara con diversos disfraces expresionistas que aluden a su naturaleza [...] asedian, hasta atraparla, la voluntad del Hombre, acompañando sus incitaciones con los haces luminosos de sus respectivas linternas. La escena recuerda además [...] el tono de los poemas de *Sobre los ángeles* e incluso de algunos versículos de *Sermones y moradas* (Torres Nebrera, 1992: 74-75).

La conexión con estas obras de su etapa inmediatamente anterior indica que el autor trató de reflejar esa época de crisis espiritual e identitaria, condensándola en la primera escena. Vinculada al tema de *Sobre los ángeles*, la idea de los ángeles buenos y malos también aparece a través de un juego de palabras con los nombres del protagonista y su hermana que, igual que el de Ignacio, no fueron elegidos por casualidad. Gabriel, al igual que Rafael, su creador, posee un nombre bíblico de arcángel, lo que sirve para que en el drama una de sus tías le reproche no ser católico poseyendo ese nombre. El nombre de la hermana, Araceli, proviene del latín y se traduce como “altar del cielo”. En el momento de crisis de Gabriel, una de las voces le dice, refiriéndose a Araceli: “Antes eras su luz, su ala blanca en el lado derecho”, y la otra voz añade: “Y ahora eres su sombra, su ala negra, en el izquierdo” (TC I: 462). Dicha combinación de bondad y maldad, de luces y sombras, concentrada en la persona de Gabriel, recuerda a las cruentas batallas de ángeles buenos y malvados dentro del alma del poeta en *Sobre los ángeles*.

Gabriel logra emerger de la oscuridad de esos instantes afirmándose en su compromiso con la lucha obrera: “Yo moriré de pie, con los zapatos puestos, en la calle, como los héroes, y no de esta manera ruin, indigna, pobre, miserable. Otra vez veo claro. Todo se me ilumina de pronto” (TC I: 464). Dicha iluminación coincide con la entrada en escena de la madre, y tiene lugar un diálogo entre ambos, en el que, ante la

perspectiva de que su hijo se suicidara, su mayor preocupación es la ofensa al catolicismo que este acto hubiera supuesto:

GABRIEL: Salgo de la hora oscura, de este hoyo sin aire adonde me habéis ido tirando. ¡Tómalo! (*Tira el revólver en la mesa.*) ¡Sí, sí, míralo! No te tapes los ojos. Es un revólver. Ya no lo necesito. Iba a ser para mí, iba a matar en mí al hombre inútil, al hombre que no puede tiraros encima de la mesa ni un sueldo miserable. [...] Iba a matarme, sí, a coger el camino de los débiles, a hundirme para siempre en el pozo sin agua de los cobardes, quitándoos de una vez esta carga de encima, esta vida mía que os oprime como un saco de piedra.

LA MADRE: ¡Qué espanto! ¡Un suicida en la familia! Has perdido la fe, la religión [...]

GABRIEL: ¡Qué angustia, madre, qué atmósfera de luto la de esta casa! ¡Qué tristeza de verte entre estos muros, oprimida, oscura, sólo puesto tu hermoso pensamiento en la Virgen, los ángeles y los santos! ¡Qué lástima de vida! (TC I: 464).

En el diálogo, resultan constantes las referencias a la sombra –“hora oscura”, “hoyo sin aire”, ojos tapados, “pozo sin agua”, “atmósfera de luto”, muros que oprimen– como referencia a la moral caduca de la familia y a la represión que esta produce sobre Gabriel, que reitera a continuación: “Aquí no se respira. Un vaho espeso de negrura rueda de vuestros ojos, nubla todas vuestras palabras, llegando a mí, cogiéndome, estrujándome los pulmones, haciéndome imposible el aliento” (TC I: 465). Pero lo que para Gabriel es luz, para su madre es negrura, porque ella también pertenece a ese mundo burgués que se resquebraja, a pesar de que al hijo le gustaría pensar que no es así, y por ello la compara con la luz:

LA MADRE: Vas a enterrarme viva, a hacer que antes de tiempo se me seque la sangre. Por ti no duermo, Gabriel, hace ya muchas noches. Vas a dejarme ciega. Esto es horrible.

GABRIEL: ¿Ciega, ciega tú, cuando yo empiezo a ver, cuando el mundo comienza a iluminárseme, llenándome de himnos y de banderas? [...] ¿Verdad que tú no estás en contra mía? Salgo del fondo de esta hora terrible y me encuentro contigo. Venías a buscarme, a tenderme tu mano desde la luz. (*Tomando a su madre de la mano y sacándola al salón.*) ¡Qué hermoso día hace! ¡Cuánto sol! ¡Ven a verlo conmigo! (TC I: 465).

Mientras Gabriel cada vez se siente más iluminado, su madre, como encarnación de la burguesía caduca, se hunde más en la oscuridad y ella misma no comprende el motivo: “Yo no comprendo nada. Vivo, a veces, como en un cuarto oscuro. Antes no sucedía así. Ahora sé que hay algo que me hiere, que me está matando poco a poco y no puedo explicar” (TC I: 485). Es su clase social, que la arrastra en su derrumbe.

El final del drama se produce el 19 de julio de 1936, un día después del golpe de Estado a la II República Española. Gabriel es asesinado por sus enemigos mientras defiende la causa obrera, convirtiéndose en un héroe para los obreros, que por fin dejan de recelar de él, como muestra el siguiente diálogo final, en el que aluden a su luminosidad:

OBRERO 2.º: Oro era Gabriel.

OBRERO 1.º: Oro bravo, resplandeciente.

OBRERO 2.º: Nosotros mismos no veíamos su lumbre.

PABLO: De tanto como cegaba.

PESCADOR: Ahora refulgirá más que nunca.

(TC I: 516-517).

En el contexto familiar, la muerte de Gabriel produce dos reacciones distintas, dentro de la tristeza. La hermana, Araceli, confiesa: “Ahora todo se me ilumina, con horror”, refiriéndose a que el asesinato de su hermano le ha abierto los ojos, le ha hecho comprenderlo al fin. La madre, sin embargo, se lamenta: “Ahora todo se me apaga, con espanto” (TC I: 517). Con esta conclusión, Alberti deja abierta una salida para Araceli: la posibilidad de que no se derrumbe junto a la casa y a su familia.

Las referencias a la luz y la oscuridad son constantes en el drama, desde que en el inicio se dice que “Hermoso es nuestro país, grande la aurora que aguarda a todos los que sobre su suelo merezcan la vida” (TC I: 448). La luz se identifica, por tanto, con la Revolución obrera. Igualmente, en el final de la obra se reconoce “A los héroes que darán otra luz a nuestra patria, de un momento a otro” (TC I: 518). Torres Nebrera detecta, además, otras señales luminosas y sombrías a lo largo del drama, como la luz que invade la casa en la primera escena y que va desapareciendo a medida que la familia de Gabriel va derrumbándose, o los relámpagos que en la segunda escena anuncian un final dramático: la guerra. El mismo crítico señala también la conexión de *De un momento a otro* con una obra albertiana anterior, *Fermín Galán*, cuando afirma que la muerte del héroe de Jaca supone “una liberación que, al igual que en el pensamiento de Gabriel, se fundamenta en el triunfo de la luz” (Torres Nebrera, 1992: 88). Al respecto del mismo tema, escribe José María Balcells que Alberti:

Trata de caracterizar a la clase burguesa con un léxico y unas imágenes tendentes a retratarla con perfiles de oprobio, baja y sordidez. En las antípodas de este orden oscuro que se compensa a sí mismo con la “iluminación divina”, habría otro preparado

para sustituirlo, un orden nuevo, con otra “luz” de justicia, y cuyos factores no se explicitan, sino que cabe deducirlos por vía de negación de los factores tétricos de la sociedad vieja (Balcells, 2003: 192).

El sacrificio de Gabriel por esta justicia luminosa, según Torres Nebrera, podría también relacionarse con el del poeta amigo de Alberti, Federico García Lorca, fusilado por los rebeldes en 1936. Detecta así “un indudable eco de otro poeta sacrificado en la guerra, Federico, combinado con la muerte ‘merecida’ que el modelo autobiográfico, Rafael, hubiera pensado para sí mismo” (Torres Nebrera, 1992: 86). Se corresponde esta idea con un poema incluido en el poemario *De un momento a otro*, “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca)”, donde expresa que la muerte que recibió Federico era la que le hubiera tocado a él, por estar él mucho más activo en la política que su amigo granadino:

Debiste de haber muerto sin llevarte a tu gloria
ese horror en los ojos de último fogonazo
ante la propia sangre que dobló tu memoria,
toda flor y clarísimo corazón de balazo.

Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya,
si acaso le esperaba más bella y larga vida,
haré por merecerla, hasta que restituya
a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida.
(PC II: 200).

Este poema está incluido en la última parte de *De un momento a otro*, titulada “Capital de la gloria”⁵⁹ y escrita entre 1936 y 1938, en plena Guerra Civil. En otro poema perteneciente a esta misma parte del libro, Alberti describe el 18 de julio, día de la sublevación rebelde e inicio de la Guerra Civil, sirviéndose de imágenes referentes a la luz y la oscuridad: “Alba y ocaso, aurora y sol poniente, / fecha mortal y claro alumbramiento, / este día, gran día, inmenso día. / Convulsa, ciega, temerariamente, / en un horror, en un sacudimiento, / alumbra España lo que al fin quería” (PC II: 203).

En otro poema muy conocido de “Capital de la gloria”, titulado “Galope”, Alberti identifica la Revolución obrera con un caballo que es capaz incluso de imponerse a lo más oscuro, la muerte: “Nadie, nadie, nadie, que enfrente no hay nadie; / que es nadie la muerte si va en tu montura. / Galopa, caballo cuatralbo, / jinete del

⁵⁹ Se refiere a Madrid, la capital de España, último bastión republicano en la Guerra Civil.

pueblo, / que la tierra es tuya. / ¡A galopar, / a galopar, / hasta enterrarlos en el mar!”
(PC II: 206).

Sin embargo, también hay lugar en este poemario para la desesperanza. Surge al final de “Capital de la gloria”, en los poemas “El otoño y el Ebro” y “Nocturno”. En este último, el poeta se siente impotente ante el transcurrir de la guerra y se lamenta de no poder aportar nada más que poesía, que palabras:

Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre
se escucha que transita solamente la rabia,
que en los tuétanos tiembla despabilado el odio
y en las médulas arde continua la venganza,
las palabras entonces no sirven: son palabras.

Balas. Balas.

Manifiestos, artículos, comentarios, discursos,
humaredas perdidas, neblinas estampadas.
¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,
qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!

Balas. Balas.

Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste,
lo desgraciado y muerto que tiene una garganta
cuando desde el abismo de su idioma quisiera
gritar lo que no puede por imposible, y calla.

Balas. Balas.

Siento esta noche heridas de muerte las palabras.
(PC II: 211).

La voz poética presiente, aquí, lo inútil de su labor frente a las balas, a las armas, que hieren “de muerte” a la poesía. Las imágenes de ansiedad, agonía y desesperación conectan con la etapa más desolada de *Sobre los ángeles y Sermones y moradas*. Analiza Balcells:

Las palabras no pueden nada ante las balas. Las letras no se creyeron útiles ante la guerra, pero ahora se comprueba con dolor y tristeza que, a vueltas del curso de los acontecimientos, tampoco la literatura “de urgencia” había servido para decantar la contienda (Balcells, 2003: 209).

Balcells subraya de “Nocturno” que es “el único que plantea la problemática de la función del político, del intelectual, y especialmente del poeta, durante una guerra que va a decidirse con otras armas, las de fuego” (Balcells, 2003: 208). Nigel Dennis añade:

Las palabras no son más que signos huecos y efímeros, sin relación con las crudas realidades que deben representar. El poeta sólo puede gesticular vagamente ante la destrucción y violencia de la guerra, reconociéndose desposeído de los medios para expresarlas. La verdadera víctima de la guerra, como sugiere el último verso del poema, es el lenguaje mismo. El hablante no tiene más remedio que refugiarse en el silencio (Dennis, 2003: 268).

En contraste con esta desesperanza, el último poema del libro, sin embargo, es un canto al sol, que Alberti contempla como aliado de la España republicana:

Sol entrañable, viejo voluntario
de los primeros días;
sol marítimo, agrario,
de la muerte en la ola
o en las tierras baldías,
España, con su toro, no está sola.
Tú, ciego combatiente,
lo haces temblar del cuerno hasta la cola
en sangre, en polvo, a la extranjera gente,
barrer de sombra el invadido ruedo.
(PC II: 214).

La luz, para Alberti, siempre se identificó con la causa obrera, con el alumbramiento ideológico que a él le permitió salir de la oscuridad de la etapa anterior. La lucha por esa causa le motivó a escribir, durante los años de República y Guerra Civil, literatura optimista, llena de energía, “de urgencia”, para animar a los combatientes, y que contemplaba a la Iglesia como la principal culpable de la represión que la burguesía ejercía sobre las clases populares. Él mismo conocía y asumía su propia trayectoria:

Yo soy Rafael Alberti, el que trabajó un tiempo en gongorinos mármoles la forma de su voz. El que haciéndose huésped becqueriano de las nieblas se agachó en lucha desesperada con los ángeles, cayendo al fin herido, alicortado, en tierra. El que aún tuvo fuerzas para lanzarse, flamígero, de súbito, precipitándose en las calles enfebrecidas de estudiantes, en las barricadas de los paseos, frente a los caballos de la guardia civil y los disparos de sus fusiles. El que descubre entonces dos palabras: Libertad y República, a las que empuja con España toda hasta inscribirlas en los muros del palacio del rey (Alberti, 1978: 10).

Sin embargo, sus antiguos fantasmas regresarían tras exiliarse de España, cuando la Guerra Civil estaba prácticamente perdida para los republicanos.

4. EXILIO Y RETORNO A ESPAÑA: LUCES Y SOMBRAS Y LA PÉRDIDA DEFINITIVA DEL PARAÍSO

4.1. Desorientación en los primeros meses de exilio parisino. América: un nuevo paraíso se erige como promesa

En marzo de 1939, gracias a la intervención del cónsul chileno, amigo de los poetas del 27, Carlos Morla Lynch, Rafael Alberti y su esposa María Teresa León viajaron a París, alejándose así de una guerra que ya estaba prácticamente perdida para los republicanos. París, por entonces, estaba presidido por el primer ministro Édouard Daladier, perteneciente al Partido Radical Socialista. Tres años antes, en julio de 1936, el gobierno del Frente Popular francés, encabezado por Leon Blum, había creado el Comité de No Intervención, apoyado inmediatamente por Gran Bretaña y al que se adhirieron veintisiete estados europeos. Este comité dio lugar, en septiembre del mismo año, al Pacto de No Intervención, que contemplaba aislar el conflicto que acababa de estallar en España y, por tanto, no ofrecer ayuda al gobierno de la II República, con el objetivo de no intensificar las tensiones que ya se estaban produciendo en Europa entre las diferentes potencias, caldo de cultivo para una inevitable II Guerra Mundial que acabaría estallando en 1939. El resultado del Comité fue muy injusto para España, ya que, mientras las potencias de tradición democrática como Francia y Gran Bretaña se cruzaban de brazos y miraban para otro lado, la Alemania nazi y la Italia fascista –que teóricamente también habían firmado el Pacto– mandaron tropas, material bélico y aviones para apoyar al bando sublevado en España. La URSS fue la única que apoyó al bando republicano. A pesar de las –egoístas– precauciones, Francia y Gran Bretaña se vieron obligadas a declarar la guerra a Alemania en septiembre de 1939.

La Francia a la que llegaron en dicho año Alberti y María Teresa no guardaba ninguna simpatía a los refugiados españoles, los sometía a continua vigilancia policial y hacía oscilar sobre ellos la constante amenaza de la deportación a campos de concentración. La situación para los refugiados republicanos era, de este modo, muy triste: a la inminente derrota de su bando en la Guerra Civil había que sumarle el recelo o incluso el desprecio que las autoridades francesas ejercían sobre ellos.

Alberti y María Teresa, al llegar a París, se alojaron primero en un hotel y después en casa del poeta chileno Pablo Neruda –como ellos, también afiliado al Partido

Comunista—, que vivía con su amante Delia del Carril. El matrimonio encontró pronto una ocupación laboral: trabajaron como locutores de una emisora de radio, *Radio-Paris Mondiale*, con un horario que ocupaba toda la noche y la madrugada. Alberti, que jamás dejaría de escribir desde que comenzara, allá por la década de los veinte, quiso reflejar estas múltiples vicisitudes de un recién exiliado en un breve poemario que tituló *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, cuya escritura se extendió entre 1939 y 1940, coincidiendo con el tiempo que residieron en París. Tradicionalmente, la crítica ha dejado de lado este poemario⁶⁰, que pierde fuerza a la sombra del inmediatamente posterior: el célebre y reconocido *Entre el clavel y la espada*. Sin embargo, algunos investigadores, como Nigel Dennis o José Manuel López de Abiada, señalan su importancia esencial como umbral a la etapa de la literatura albertiana del exilio; en palabras de Dennis, “un principio inolvidable del largo trauma emocional del exilio de posguerra” (2003: D265).

Así explicó el propio Alberti mucho más adelante, en 1968, la génesis del poemario:

Despertar, de pronto, en París, después de más de dos años de guerra, siempre en Madrid, nuestra invencible, hasta ser traicionada, capital de la gloria. Había comenzado la España peregrina, la amargura sin fin del “español del éxodo y del llanto”, que diría León Felipe. Rebosaban los campos de concentración franceses, muriendo a miles nuestros soldados —nuestro pueblo—, anhelando que algunas buenas manos amigas los liberasen de aquellos nuevos infiernos.

Con esta mezcla de dolor y angustia, con el terror a la persecución policial, con el espanto de la segunda gran guerra ya empezada, con la agonía de no saber nuestro destino ante las tropas nazis en avance a París, con la burla mordiente al comprobar la indiferencia y el miedo de tantos, escribí estos poemas biográficos, salpicados de aquellas palabras francesas —verdaderas espinas algunas— tan repetidas entonces entre los refugiados españoles (PC II: 475-476).

En efecto, en los poemas que componen el libro surgen numerosos versos escritos en francés, a menudo de significado absurdo e incoherente para reproducir el esfuerzo de muchos refugiados republicanos que no conocían el idioma y aun así debían utilizarlo para sobrevivir. Incluso aparece el idioma inglés, de forma anecdótica —no se ha de olvidar que Gran Bretaña fue la primera en apoyar el Comité de No Intervención, y, con toda probabilidad, Alberti quiso reflejarlo simbólicamente—. Esta mezcla de

⁶⁰ “Esbozo de libro”, llega a llamarlo Gregorio Torres Nebrera (2012: 155), insinuando con esta denominación que *Vida bilingüe* ni siquiera alcanza la categoría de libro.

idiomas da lugar a un caos léxico y semántico, a una sensación de fractura e incertidumbre que reproduce la situación caótica experimentada por el poeta: “Me despierto. / París. / ¿Es que vivo, / es que he muerto? / ¿Es que definitivamente he muerto? / Mais non.../ C’est la police” (PC II: 257). Dicho caos también incluye una desorientación espacial y temporal: en los poemas, se salta constantemente del presente a un pasado reciente, de la ciudad de París a los paisajes perdidos de España. La voz lírica parece no poder asumir aún su recién adquirida condición de exiliado y no levanta la vista de su tierra: “Allí vive Madrid, allí vivía, / allí llora, allí cruje, / vivo, bajo la sangre, todavía. / Y vivirá mañana, / a pesar del Generalísimo, / del sermón y la misa a toda hora, / a pesar de la catoliquísima señora / de Franco, Franco, Franco” (PC II: 260). Surge de nuevo, en estos versos, el anticlericalismo de la poesía de guerra: Alberti continúa asociando el catolicismo con el bando sublevado, con el franquismo. El mismo bando que, en 1936, asesinó a su amigo Federico García Lorca, a quien dedica unos versos del libro, en los que define a España como un lugar aislado y definitivamente poblado por la muerte: “Pero España ya tiene fronteras: / cordilleras de sangre, / valles de pobres huesos, / frías empalizadas de húmeros y tibias, / de dentaduras ordenadas, / solar solo de sepulturas” (PC II: 267)⁶¹. Como apunta Barbara Dale May, en medio de la desorientación existe un encendido sentimiento de ira:

La nostalgia que invade *Vida bilingüe* es la del exiliado amargo y colérico, predominando en la obra la indignación. El poeta describe España como un país traicionado por españoles y dirige su rabia hacia el jefe del Estado fascista. [...] Se ven la ira incontrolable del exiliado y la esperanza de un regreso violento para restablecer la República (May, 1978: 70).

Pero es esa desorientación, y no la indignación en la que tanto insiste May, el motor del libro. Alberti aquí no puede considerarse un “exiliado amargo y colérico”, porque ni siquiera ha sido capaz de asumir aún su condición de exiliado. De la desorientación surge la ira, como respuesta natural a su impotencia ante la desagradable situación en la que se ve inmerso.

⁶¹ A la muerte metafórica de España tras la derrota republicana también aludía, en 1940, Luis Cernuda, que, en su poema “Impresión de destierro”, sentenció: “España ha muerto” (Cernuda, 2005: 295) y, en el mismo año, León Felipe, cuando afirmaba en unos versos: “España está muerta. Muerta. Detrás de Franco vendrán los enterradores y los arqueólogos” (Felipe, 2004: 274). Ambos, Luis Cernuda y León Felipe, tuvieron que enfrentarse al exilio.

El “ahora” del libro es un instante confuso, complejo, sin un espacio definido, puesto que la voz lírica comienza, invadida por una conciencia desorientada y angustiada, a no sentirse de ninguna parte, y articula afirmaciones vagas, sucintas, telegráficas, alternando el idioma español con el francés. Explica Nigel Dennis:

Es la resistencia del poeta a renunciar al pasado para aceptar el presente. Del mismo modo que se sentía definido y completo en el pasado, se siente ahora desconcertado por su equívoca situación en el presente. [...] Lo que es difícil para el hablante [...] es dar sentido a la relación entre el “antes” y el “ahora”, ver claramente dónde y cómo puede encontrarse y aceptarse a sí mismo en el “ahora” (Dennis, 2003: 272).

Existe un contraste muy fuerte entre el pasado reciente y el presente: el primero representa la seguridad, la pertenencia a un lugar y a unos ideales; el segundo está dominado por la incertidumbre. En palabras de Nigel Dennis:

La confusión y la inseguridad del presente (extraño, hostil, despreciable) se mezclan con los restos de un pasado que todavía está fresco en la mente del hablante. Los poemas presentan a un hablante desubicado que lucha por dar sentido a emociones cambiantes en su entorno actual. Obligado a reconocer que ahora está “en otra parte” y “desahuciado”, flaquea su seguridad y la definición que tiene de sí mismo. Lucha por mantenerse a flote en un presente volátil y poco fiable que sólo le implica intermitentemente, y sólo para producirle miedo o rechazo (Dennis, 2003: 275).

En medio de toda esta confusión hay lugar, sin embargo, para una satírica crítica a la hipocresía de las autoridades francesas y a su total indiferencia hacia el gobierno legítimo de la Segunda República Española. El poema está escrito en un tono incoherente, errático, burlón:

Pis.
Sigo estando en París.
[...]
Pis a la puerta del Printemps,
pis al pie de la estatua de Danton,
pis sobre la Revolución
y los Derechos del Hombre.
Pis reaccionario,
pis burgués,
pis de pacto de Munich.
El Sena -¡por Dios!-, pis,
y pis la Tour Eiffel.
[...]
Pis.
¿Se salvará París?

(PC II: 268).

Este París hipócrita denunciado por Alberti firmaría, el 22 de junio de 1940, un Armisticio con Alemania e Italia, que traería como consecuencia la imposición de un régimen autoritario colaborativo con los nazis, encabezado por el mariscal Philippe Pétain. Pero Alberti y María Teresa León ya no vivirían en primera persona estos acontecimientos, porque, tras ser presionados por las autoridades francesas y las franquistas, vigilantes desde España, en febrero salieron de Marsella, junto con otros muchos refugiados, en un barco, el *Mendoza*, que les conduciría a Argentina, donde pasarían gran parte de su exilio. Durante la travesía, Alberti aprovechó para escribir más poemas de *Vida bilingüe...*, en los que se despide de Francia, pero tras esa despedida se oculta, en realidad, el adiós definitivo a España:

Au revoir,
Adiós.

Au brouillard de la France.
Au soleil de l’Espagne.

Adiós.
Au revoir.

Ahí te quedas, vieja Europa, sacudida
de norte a sur, de oriente hasta occidente.
Hora de la partida
Te abandono apagada, tristemente encendida.
Con otra luz espera volverte a hallar mi frente.
(PC II: 269).

Nótese resurgir, de nuevo, la importancia de la luz y la oscuridad: la niebla se asocia a Francia, mientras que a España –la España de su recuerdo– le reserva el sol. La conclusión es que es toda Europa la que está apagada, iluminada con una luz artificial: la del fascismo. En estos versos comienza a sugerirse ya la promesa de un hipotético regreso, tema esencial en la literatura albertiana del exilio.

Durante el viaje en barco, Alberti confiesa: “Se me cae a la mar el corazón y se me escapa a nado” (PC II: 272). Se le escapa a España, a una España que ya forma parte del recuerdo, que se le aparece en la memoria junto a aquellos amigos que tampoco volverá a ver, porque perecieron: “Fernando Villalón. / Sánchez Mejías. / Y bajo el olivar, / mirando al cielo, / Federico. / Y el sollozo del mar / en mi pañuelo” (PC II:

275). El poeta parece presentir que, al igual que no abrazará una vez más a aquellos amigos, tampoco regresará a la España que abandonó en 1939, al marcharse a París, porque, a pesar de que pudiera volver en un futuro, las cosas ya serían muy distintas. Este pensamiento, reflejado al final de *Vida bilingüe...*, constituye el germen de la concepción de la España anterior a la Guerra Civil como paraíso perdido, el paraíso al que regresará constantemente, mediante la literatura, en sus años de exilio.

Sin embargo, el sentimiento de no pertenecer a su presente ya lo había experimentado Alberti en la década de los veinte, cuando añoraba El Puerto de su infancia, que constituía la representación de la edad de la inocencia, irrecuperable y maravillosa. Nigel Dennis pone el acento en esta circunstancia cuando afirma:

Considerar a Rafael Alberti, por encima de todo, como un poeta del exilio, no supone despreciar en modo alguno su obra anterior a 1939. De hecho, el tema del destierro (del mar, de la infancia y la familia, de la clase social, del paraíso...) está presente en su poesía durante los años veinte y treinta (Dennis, 2003: 265).

Al paraíso de la infancia se le suma uno más: aquella época madrileña en la que creyó encontrar su lugar en la lucha por la clase obrera, por la II República. En muy pocas ocasiones a lo largo de su vida Alberti sintió estar en el lugar que le correspondía, formar parte de algo; por eso, recuerda con nostalgia esas escasas ocasiones: la infancia, donde aún estaba libre de tales reflexiones; el Madrid de la República, en el que se sintió útil y halló un sentido humano a su labor poética. De este modo, los paraísos albertianos se interpretan como paraísos temporales, más que espaciales. Durante el exilio, regresa a ellos constantemente. Afirma José Carlos Mainer que, para el exiliado, “la consideración de su propia vida como escenario vacío de una felicidad perdida y como lugar de espera resulta un tema casi obligado” (Mainer, 2003: 319). Para Mainer, “todo se confunde en el exilio: la voz y lo cantado, el pasado y el presente” (2003: 321). Esta afirmación se corresponde no solo con la literatura albertiana posterior a 1939, sino también a la anterior, en la que se retrotraía una y otra vez a los paisajes de su infancia. El exilio, en Alberti, se produce desde el comienzo de su trayectoria literaria como condición interna, inherente, más allá de su dimensión física.

El final de *Vida bilingüe...* deja paso a la esperanza, cuando el poeta mira por vez primera hacia el continente americano y sueña con convertirlo en paraíso, en patria, en lugar habitable: “Miremos a otro lado que no resuene a sangre. / Bajo la Cruz del Sur

/ cambiará nuestra suerte. / América. / Por caminos de plata hacia ti voy / a darte lo que hoy / un poeta español puede ofrecerte” (PC II: 275-276). Sin embargo, esa condición de “poeta español” no podrá olvidarla Alberti, y será la que lo defina y lo determine durante la etapa de exilio.

4.2. *Entre el clavel y la espada*: la agonía del exilio y España en el recuerdo

En 1940 publicó Alberti el poemario *Entre el clavel y la espada*, considerado una de sus obras maestras. Comenzó a escribir los poemas que lo componen en 1939, simultáneamente a los de *Vida bilingüe...*, y el resto ya en Argentina. José Manuel López de Abiada señala un rasgo común en ambos poemarios: el hecho de que, en los dos, “el lenguaje sería propulsado hasta rozar las lindes de una nueva retórica vehemente y desbordante, ahora desde la conciencia de la derrota, tan combativa y comprometida como la de la guerra, pese a estar transida de nostalgia, desánimo y desorientación” (López de Abiada, 2004: 370).

El título constituye una metáfora de la situación de Alberti en ese momento: el clavel es la lírica, la espada es el compromiso, que ha primado en la última etapa poética y del que poeta ya no puede –ni quiere– deshacerse. Lo explica muy acertadamente Barbara Dale May, vinculándolo con la nostalgia presente en toda su obra literaria:

La nostalgia en la poesía de Alberti es mucho más que el sentimiento elemental de un desterrado melancólico. Es la expresión del compromiso decisivo y definitivo del poeta que se bambolea entre los polos guerreros de su batalla vital. Estos polos, representados por el clavel y la espada, constan del pasado frente al presente, de la muerte frente a la vida, de la desesperanza del destierro frente a la esperanza de la nueva vida lejos de España, de la memoria frente al olvido (May, 1978: 85)⁶².

⁶² El verdadero dilema de la nostalgia albertiana es planteado por Barbara Dale May en su estudio del siguiente modo:

Tiene su principio básico en la memoria que, por un lado, apena al poeta desterrado y por otro, le socorre aportándole simultáneamente recuerdos amargos y dulces. Así, mientras más quiere recordar, más quiere olvidar, podría regresar a su país. El dilema personal del poeta es que quería regresar y no podía. No quiere esto decir que no pudiera volver a España antes de su regreso en 1977. Mas, según el dilema ético que se había propuesto a sí mismo y que se inspiraba en la responsabilidad de la nostalgia, no podría hacerlo sin traicionar la causa a que había comprometido su vida. (12) Al aceptar la responsabilidad de la nostalgia, que es de no olvidar, de quedarse política y poéticamente comprometido a un ideal, tenía que recordar los muertos y

Pero ahora se encuentra más libre: ya no resulta necesaria esa poesía “de urgencia” para animar a los combatientes republicanos y puede otorgarle más importancia a ese “clavel”, a la lírica sosegada y reflexiva, incluso a la evocación dulce de su pasado⁶³. Los “Prólogos” resultan reveladores, en este sentido: “Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo” (PC II: 281). Sin embargo, asume que su persona ya está inevitablemente vinculada al compromiso, que su pasado reciente lo determina, lo guía y lo acompaña:

Si yo no viniera de donde vengo; si aquel reaparecido, pálido, yerto horror no me hubiera empujado a estos nuevos kilómetros todavía sin lágrimas; si no colgara, incluso de los mapas más tranquilos, la continua advertencia de esa helada y doble hoja de muerte; si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, un expuesto cuello constante, tú, libro que ahora vas a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de flor, lejos de él la fija espada que lo alerta (PC II: 282).

En el mismo poema, diferencia el clavel de la espada, concibiéndolas ambas como las dos mitades que componen su alma de poeta, y las presenta como un contraste de luz-oscuridad, de dos realidades que se determinan mutuamente:

Hincado entre los dos vivimos: de un lado, un seco olor a sangre pisoteada; de otro, un aroma a jardines, a amanecer diario, a vida fresca, fuerte, inexpugnable. Pero para la rosa o el clavel hoy cantan pájaros más duros, y sobre dos amantes embebidos puede bajar la muerte silbadora desde esas mismas nubes en que soñaran verse viajando, vapor de espuma por la espuma (PC II: 282).

Los dos lados que conviven representan, también, a España –patria perdida e invadida de “sangre pisoteada” por la reciente guerra– y al continente americano, lugar

los sacrificados en la causa española, causa también de su propio destierro. Así que la responsabilidad es de evocar lo vivo lejano, en términos pacíficos (del llamado clavel) y en otros bélicos (de la llamada espada). De esa manera sostiene y sufre la tensión inevitable de un desterrado voluntario, que vacila entre el deseo y el deber (May, 1978: 11-12).

⁶³ A pesar de que a partir de la década de los treinta Alberti asumió un compromiso con la Historia y con los acontecimientos mundiales que sacudían su época, siempre lo hizo de forma muy subjetiva, sin conformarse con ser un mero testigo, sino implicándose y trasladando al lector a su propia psique, transmitiéndole las emociones que dichos acontecimientos le generaban. Como señala Kurt Spang en su estudio sobre la inquietud y la nostalgia albertiana: “Alberti es persona desasosegada e inquieta, no es primordialmente reflector poético de una situación externa, es su vivir íntimo el que expresa en su poesía” (Spang, 1973: 163).

de nuevas ilusiones y de promesas de una existencia más pacífica. Torres Nebrera interpreta así estos “Prólogos”:

El poeta desea cerrar un ciclo poético que coincide con un ciclo vital (está a punto de cumplir los cuarenta años) que le ha llevado a unos nuevos derroteros vivenciales, y piensa que es el momento de pararse en medio del camino de la vida y de su poesía, reflexionar, tomar aliento y adentrarse por la senda en la que –como creador– más gratificadamente se ha sentido, aquella que presidió sus tres primeros libros; y desea retornar a ella, pero no al modo de una prolongación o continuación de lo anterior –la ruptura ha sido anímica y biográficamente profunda y dramática, el “desorden impuesto” – sino con una piel nueva, recuperando la función prístina y originaria del poeta de ponerle nombre a las cosas (Torres Nebrera, 2003: 237).

Este poemario de contrastes, amplio y elaborado, se divide en varias partes, como resulta frecuente en la poesía albertiana. La primera sección, “Sonetos corporales”, incluye doce sonetos en los que reaparece la oscuridad, algunas imágenes terroríficas similares a las que llenaban los versos de *Sobre los ángeles*, pero, esta vez, asociadas al recuerdo de la Guerra Civil. El primer soneto evoca un alumbramiento, en el sentido más literal del término: el nacimiento de una criatura que emerge de la oscuridad hacia la luz:

Lloraba recio, golpeando, oscuro,
las humanas paredes sin salida.
Para marcarlo de una sacudida,
lo esperaba la luz fuera del muro.

Grito en la entraña que lo hincó, futuro,
desventuradamente y resistida
por la misma cerrada, abierta herida
que ha de exponerlo al primer golpe duro.

¡Qué desconsolación y qué ventura!
Monstruo batido en sangre, descuajado
de la cueva carnal del sufrimiento.

Mama la luz y agótala, criatura,
tabícala en tu ser iluminado,
que mamas con la leche el pensamiento.
(PC II: 287).

Para Torres Nebrera, este tránsito de la oscuridad a la luz reflejado en el soneto “recuerda bastante el proceso metaforizado en la violenta crisis expresada en *Sobre los ángeles*” (2003: 241). En efecto, se puede contemplar como una alegoría a la evolución

sufrida por el poeta para escapar de la crisis espiritual que lo paralizaba a finales de los años veinte, de ahí las connotaciones agresivas que se sugieren. Si esa parálisis era la oscuridad, los muros metafóricos que asfixiaban su alma, la luz se concibe como el pensamiento, como la ideología. La luz que salvó al poeta de la sombra fue el nacimiento de su conciencia social, de su compromiso político. Un compromiso que se acentuó con el estallido de la guerra, dando paso a la etapa de la poesía “de urgencia”. Y es que, como Alberti confiesa en otro soneto, “Contra una mina una sirena choca / y un arcángel se hunde, indiferente” (PC II: 295). En estos dos versos, la sirena y el arcángel representan sus dos etapas anteriores a la de poeta social: la neopopular y la superrealista, respectivamente. Ni sirenas ni arcángeles resultan útiles en una guerra.

El antepenúltimo soneto de la sección va un paso más allá y sitúa a la voz lírica en una situación de exilio en la que la luna “desciende sobre un ayer perdido para recuperarlo, para revivirlo, para que consuele en el hoy de la huida y del destierro” (Torres Nebrera, 2003: 243):

Luna mía de ayer, hoy de mi olvido,
ven esta noche a mí, baja a la tierra,
y en vez de ser hoy luna de guerra,
sélo tan sólo de mi amor dormido.

Dale en tu luz el reno perseguido
que por los yelos de tus ojos yerra,
Y dile, si tu lumbre lo destierra,
que será lana su destierro y nido.

Tiempos de horror en que la sangre habita
obligatoriamente separada
de la linde natal de su terreno.

¡Ay, luna de mi olvido, tu visita
no me despierte el labio de la espada,
sí el del amor, guardado por tu reno!
(PC II: 296).

En los cuartetos se refleja una situación de paz perdida, invadida por el terror de la guerra. La separación del poeta de su patria, esa “linde natal de su terreno”, se deja sentir en el primer terceto. El segundo terceto expresa, de nuevo, la incansable batalla interna entre la espada —el compromiso— y el clavel —el amor, el lirismo—.

La tercera sección del poemario se titula “Metamorfosis del clavel” y deja lugar a la nostalgia, sentimiento que prevalecerá en toda la lírica albertiana del exilio. En uno

de los primeros poemas, esa nostalgia se materializa en el mar de su infancia, del que se vio obligado a alejarse:

Me fui.
Las conchas están cerradas.
Aquel ciego olor a espuma
siempre se acordó de mí.

Siempre me buscaba.

Me fui. Estoy torciendo limones
a un plato de agua salada.

Siempre me acordé de ti.

Siempre te encontraba.

Me fui.
Las conchas siguen cerradas.
(PC II: 218).

En las conchas cerradas se refleja la imposibilidad del regreso, ni siquiera mediante la poesía⁶⁴. El recuerdo, sin embargo, permanece. Tal vez sea esa mirada hacia el pasado la que acabe generando la desorientación reflejada en uno de los poemas más célebres de Alberti, también incluido en esta sección:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.

Por ir al Norte, fue al Sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.

Creyó que el mar era el cielo;
que la noche, la mañana.
Se equivocaba.

Que las estrellas, rocío;
que la calor, la nevada.
Se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa;
que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.

⁶⁴ Ese regreso será posible a partir del poemario inmediatamente posterior a este, *Pleamar*.

(Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama.)
(PC II: 322).

Alberti dio a luz este poema en una de las noches en que trabajaba como locutor en Radio-Paris Mondiale, y en sus memorias lo atribuye a un instante de revelación, casi a un proceso de escritura automática. Se le han concedido muchas interpretaciones⁶⁵, pero todas coinciden en que el poema trata de expresar principalmente un sentimiento: la desorientación. Para algunos críticos, como Marina Mayoral⁶⁶, la paloma representa al propio poeta en su búsqueda infructuosa de un hogar, o del amor. José Manuel López de Abiada traslada el yo lírico a la segunda persona a la que se dirigen los versos, esa que acaba dormida en la cumbre de una rama, mientras que la paloma sería “símbolo de la paz, la pureza, la castidad y del candor” (López de Abiada, 2004: 370), esa paz equivocada en la Europa de 1939. Más que una interpretación puramente política, el poema parece sugerir una sensación producida por el exilio, por la separación de la patria natal: el poeta, como la paloma, arrancado de sus raíces se encuentra privado de su instinto, perdido, desorientado, a medio camino entre su presente y su pasado; la segunda persona podría representar esa España perdida a la que ama, inaccesible ya.

Su inaccesibilidad física no impide, sin embargo, que continúe fluyendo el recuerdo: “Cierra la llave de paso. / Se calló el agua. / (Pero en lo oscuro seguía sonando.) / ¿En dónde está, que la yerba / se muere ahogada? / (Seguía sonando.)” (PC II: 328). El recuerdo de España siempre prevalece, aunque ya no la vea.

Esa España se materializa, en los versos de Alberti, en la imagen recurrente de un toro, que adquiere una especial presencia en la siguiente sección, “Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)”. En él, “España es un toro doblegado, estoqueado en el ruedo europeo de la tragedia y la ignominia, pero no apuntillado todavía” (Torres Nebrera, 2003: 251). Se trata de la sección de *Entre el clavel y la espada* más desesperanzada, pesimista y sombría. Tras presentar en el primer poema a España como

⁶⁵ “Ahora, ‘La paloma’, desde hace tiempo, es motivo de toda clase de interpretaciones: desde las más desatinadas hasta otras más difíciles, analíticas, críticas, estructurales, queriendo desentrañar el misterio de su equivocación, de su alto vuelo amoroso en busca siempre de su propio secreto” (Alberti, 1998: 131).

⁶⁶ Su análisis del poema, uno de los más elogiados, se encuentra en MAYORAL, Marina (1977), *Análisis de textos. Poesía y prosa españolas*, Madrid: Gredos.

un toro, como “piel de toro abierto / tendido sobre el mar” (PC II: 337), en el segundo vuelve a aludir Alberti a la muerte instaurada en su país tras la derrota en la Guerra Civil: “Mira, en aquel país / ahora se puede navegar en sangre. / Un soplo de silencio y de vacío / puede de Norte a Sur, y sin dejar la tierra, / llevarte” (PC II: 338). Hay “silencio” y “vacío” porque muchos han muerto en la contienda y otros tantos se han exiliado. Surge la agonía en visiones tenebrosas, con aire onírico, al evocar el país sumido en el horror de la guerra: “No se podía dormir, porque escuchaba / abrirse hoyos y hoyos en la tierra. / No se podía andar, no se podía. / Los pasos ya no eran, / ya no eran pasos, porque todo el cuerpo / era lo que se hundía, / lo que había de hundirse... / ... y se iba hundiendo” (PC II: 342), “La muerte estaba a mi lado, / la muerte estaba a tu lado. / La veía / y la veías” (PC II: 348). Una muerte que se hace tangible en un soldado, el cual representa a todos los soldados muertos del bando republicano. En un poema, Alberti refleja ese instante de fallecimiento:

Todo oscuro, terrible. Aquella luna
que se rompió, de pronto, echando sangre.
Aquel desprevenido silencio
que de pronto impedía que mojase
la sangre al corazón, abriendo puertas
para dejarlo hundido, abandonado,
dentro de un uniforme
sin nadie.

Todo oscuro, terrible.

Mas cuando fue a entender lo que quería,
ya tan solo era un traje.
(PC II: 344).

La imagen del “uniforme sin nadie”, del traje solo, revive a ese “hombre deshabitado” de la etapa superrealista, con la diferencia de que éste ha muerto y aquel era un muerto en vida. Se repite de nuevo más adelante, para aludir a lo mismo: “Aquel olor a inesperada muerte, / a soldado sin nombre y sin familia, / dando a los hormigueros de la tierra / quizás el mejor traje de su vida” (PC II: 354). Barbara Dale May señala que es la tristeza lo esencial de esta parte:

La tristeza profunda es el elemento que predomina en “Toro en el mar”, puesto que el poeta no sólo se halla entre el clavel y la espada, sino entre una vida pasada y lejana y otra futura, siendo ambas componentes intrínsecos de su experiencia vital. El resultado,

y algo que no va a disminuir con el tiempo, es la tensión entre los planos temporales, el poeta impulsado por la esperanza y atormentado por sus recuerdos (May, 1978: 79).

Tras la muerte del soldado, que representa la derrota de los republicanos, sobreviene en España la paz. Pero, para Alberti, esa paz “era un olivo / de interminable sangre por el campo” (PC II: 351). Una paz ensangrentada, dominada por la dictadura impuesta por Francisco Franco, construida sobre todas las muertes y todas las ausencias. A ese soldado muerto le dice el poeta: “Y le daré, si vuelvo, una toronja” (PC II: 345). La hipótesis del regreso no es algo que Alberti plantee de forma casual, sino algo que le tortura interiormente:

¿Quiénes sin voz de lejos me llamáis
con tan despavorido pensamiento
y en aterrado y silencioso viento
sin sonido mi nombre pronunciáis?

¿Quiénes y qué pedís y qué gritáis
y qué se muere en tan remoto acento;
quiénes con tan callado llamamiento
los huesos de la piel me desclaváis?

Saben los dientes a palabra helada,
la lengua muerta a fallecido espanto
y el corazón a pulso enmudecido.

La piel de toro fluye ensangrentada,
fluye la mar un seco mar de llanto...
... y quienes me llamaban ya se han ido.
(PC II: 352).

Las imágenes agonizantes y tenebrosas sugieren un regreso, en alma, a aquellos días marcados por la crisis personal que lo vapuleó desde 1929, pero, esta vez, la oscuridad sobreviene por la derrota de su bando en la Guerra Civil y por todas las muertes que esta ha generado. Quienes lo llaman son los muertos: esas voces proceden de los fallecidos, como sugieren las imágenes “lengua muerta”, “fallecido espanto”, “pulso enmudecido”. Y proceden de España, de esa piel de toro ensangrentada, pero su llamada dura lo mismo que dura el viento que sacude, durante unos instantes, al poeta. El viento, las voces, conectan con la conciencia de compromiso social y político que forma parte de su persona: esa mitad de “espada” que no consigue asumir su impotencia frente a lo que ha ocurrido en su país. Al igual que esos muertos lo llaman, es frecuente

encontrar en esta sección imágenes en los que el toro/España brama o llora desde la lejanía.

En otros poemas, el recuerdo de la patria natal se desviste de violencia y se dulcifica, cubriéndose de nostalgia: “Mis ventanas / ya no dan a los álamos y los ríos de España” (PC II: 355). Su situación de exiliado le condena a un existir a medias, recordando: “Mientras el humo / de este otoño del Sur me va borrando” (PC II: 359). En estos versos, la pérdida de sus raíces ocasiona una cierta pérdida de identidad.

El toro, que aquí aparece teñido de oscuridad, fue luminoso en otros tiempos, como recuerda el poeta: “Tú, alejándote, / dejabas en mis ojos el deseo / de alzar de rodillas sobre el mar, / encendiendo otra vez sobre tu lomo / el sol, la luna, el viento y las estrellas” (PC II: 356). Pero por mucho que se aleje y se distinga apagado desde la lejanía, la voz lírica no puede olvidarlo, y le confiesa: “Quiero decirte, toro, que en América, / desde donde en ti pienso –noche siempre-, / se presencian los mapas, esos grandes, / deshabitados sueños que es la Tierra” (PC II: 362). Torres Nebrera analiza así este poema:

Se escribe desde una permanente situación de pena íntima que se identifica con la noche persistente y la oquedad dolorosa (“esos grandes deshabitados sueños”). El yo lírico busca un descanso necesario en el duro camino del dolor, que la tierra americana parece ofrecer; porque el toro sigue herido, postrado y el mar apagado, y el dolor insomne, lacerante. La noche americana es todavía ajena a la pena del hombre desterrado (Torres Nebrera, 2003: 253).

Pero el final de esta dolorosa sección deja lugar a la esperanza, cuando Alberti plantea un hipotético futuro feliz, de nuevo, y le dice al toro: “Cornearás aún y más que nunca, / desdoblado los campos de tu frente, / y salpicando valles y laderas / te elevarás de nuevo toro verde” (PC II: 365). Tras este postrer poema, introduce una oportuna cita del poeta Ovidio: “*Mens non exulat*”, que, traducida del latín, significa “La mente no es una exiliada”. Es decir, que su pensamiento no se ha marchado de España, a la cual lleva en el recuerdo.

La siguiente sección, “De los álamos y los sauces”, se subtitula “En recuerdo de Antonio Machado”, aunque los versos no se dirigen expresamente al poeta fallecido hasta el último poema. Machado, que durante la Guerra Civil apoyó activamente a la II República, murió poco después de la derrota, en el fronterizo municipio francés de Colliure, tras haber tenido que escapar de España con su familia en duras condiciones.

Él, como García Lorca o Miguel Hernández, era un mártir de sus ideas, representaba el modo en que la guerra había dejado también su rastro ensangrentado en los poetas. El hecho de haber muerto en el exilio intensificaba, para Alberti, su condición de exiliado: la hacía eterna. Dice María Ángeles González Briz al respecto:

El poeta sevillano ha muerto en circunstancias simbólicas, pero además puede leerse con más fuerza en el destierro, porque es el poeta de los paisajes de España y el homenaje parte del diálogo-enfrentamiento de los árboles españoles con sus iguales de América. Los nuevos amigos –los álamos y sauces americanos- no alcanzan a comprender la pena ni a atenuar la soledad, que se presenta como el único refugio verdadero (González Briz, 2004: 396).

Los álamos y los sauces, árboles incluidos en la flora de la poesía machadiana que es posible hallar en las orillas del Guadalquivir, por tierras sorianas, representan los dos sentimientos palpables en el alma de Alberti durante su primer exilio: los sauces, llorones, simbolizan el abandono al dolor, a la nostalgia; mientras que los álamos, fuertes y enhiestos, son la resistencia, la fuerza. “El alto y vetusto álamo que –dominando el espacio y el tiempo– es testigo duro, resistente, de tanta muerte, de tanto dolor enredado en sus raíces” (Torres Nebrera, 2003: 254). Los álamos han permanecido erguidos a pesar de los muertos que, silenciosamente, han visto caer durante la guerra, y Alberti se compara a ellos: “Ahora me siento ligero, / como vosotros, ahora / que estoy cargado de muertos” (PC II: 380). Llegan a su memoria cuando le invade la nostalgia, llevándole los paisajes españoles, y por eso les dice: “Hoy tengo horas y horas, / amigos sauces y álamos, / de pensar en la lluvia y de miraros” (PC II: 375). La nostalgia es la causante de la introversión del protagonista de otro poema:

Anda serio ese hombre,
anda por dentro.
Entra callado.
Sale.
Si remueve las hojas con la tierra,
si equivoca los troncos de los árboles,
si no responde ni al calor ni al frío
y se le ve pararse
como olvidado de que está en la vida,
dejadle.

Está en la vida de sus muertos, lejos,
y los oye en el aire.

(PC II: 378).

En estos versos, Alberti se dirige en tercera persona a sí mismo, reafirmandose en ese existir a medias en el que su cuerpo está en el exilio, pero su pensamiento no se ha movido de España, de esa tierra desde donde le llaman los muertos, prendidas sus voces en el viento, como ya ocurría en la sección anterior del poemario. Dice Torres Nebrera acerca del poema:

Pero ese tiempo de angustia todavía pasa factura, todavía el hombre anda desorientado equivocando “los troncos de los árboles”, porque vive aún las muertes ajenas que pudieron ser suyas. [...] El mundo que la palabra anhela reconstruir, se acaba destruyendo porque la palabra estalla en la nada hasta hacerse nada (Torres Nebrera, 2003: 256).

El propio poeta admite en otro poema: “Iba a decir, mas cuando fue a decirlo, / había muerto el lenguaje” (PC II: 379). De nuevo, he aquí la inutilidad de la labor poética frente a los desastres de la guerra. Privada de su patria natal, desorientada, la voz lírica se vuelve hacia el aire que, al contrario que la tierra, no es algo que le puedan arrebatar, y dice: “Y echaré mis raíces / de manera que crezcan hacia el aire” (PC II: 371). María Ángeles González Briz analiza explica así estos dos versos:

Debe tenerse en cuenta también el tránsito doloroso e incierto que media entre la salida de España y el establecimiento más o menos definitivo en otro lugar. De ese movimiento físico y emocional da cuenta, en el caso de Alberti, el poemario *Entre el clavel y la espada*. Escrito, como se sabe, entre Francia, la travesía hacia América y los primeros tiempos de resistencia argentina, es un libro de agitación interior y de exorcismo. En sus páginas hay más espadas que claveles, aunque la combatividad ha perdido el valor de arenga y se ha transformado en lamento amargo. Allí debe procesarse la huida, la derrota, el temor a la muerte, el alivio del fin y la desolación del fin, la esperanza de América y la desesperanza de América. Alberti ya se considera entonces un poeta sin raíces, quien buscará su arraigo en el lenguaje, en la resurrección de la poesía: “Y echaré mis raíces / de manera que crezcan hacia el aire” (González Briz, 2004: 396).

El último poema de la sección sí está dedicado expresamente a Antonio Machado, a quien le pide: “Descansa, desterrado / corazón, en la tierra dura que involuntaria / recibió el riego humilde de tu mejor semilla / [...] Siempre tendrá tu sueño la gloria necesaria: / álamos españoles hay fuera de Castilla, / Guadalquivir de cánticos y lágrimas del Duero” (PC II: 382-383).

La sexta sección, dedicada al también escritor exiliado José Bergamín, “Del pensamiento en un jardín”, la relaciona Torres Nebrera con la tercera, “Metamorfosis del clavel”, y afirma que ambas:

Juegan con dos símbolos florales que expresan lo instintivo y lo reflexivo del yo lírico, su deseo de gozo, de cambio, de olvido, y su meditación acerca del universo perdido y la denodada lucha por superarlo, por arrancar, intacto y a salvo, el dolor de sus cuarteadas pero fuertes raíces (Torres Nebrera, 2003: 245).

En “Del pensamiento en un jardín”, la voz lírica se anima a sí misma para seguir resistiendo en el exilio, para construir un nuevo paraíso e imponerse a la nostalgia. Para ello, sin embargo, alude a sus raíces: “No puede ser el hombre una elegía / ni hacer del sol un astro fallecido / [...] Corona incandescente. / Sangre nunca apagada. / Soy de un pueblo de héroes, cuya piel / es toda frente / iluminada” (PC II: 390). Las imágenes relacionadas con la luz vuelven a surgir en este poema: la esperanza está iluminada, la desesperanza se correspondería con ese sol apagado, fallecido. La patria perdida también es el sol: “Aunque le duela, el álamo está vivo, / como no estaban, no, no estaban muertos / mis muertos [...] / Como mi patria: sol y aroma” (PC II: 395). El poeta desea avanzar hacia la luz, pero en esta sección continúan presente los sentimientos de tristeza, de nostalgia. Igual que el álamo, permanece a pesar de los desastres causados por la guerra, del exilio, y a veces esa permanencia se hace dolorosa, porque pesa el recuerdo.

En la siguiente sección del poemario, “Como leales vasallos”, Alberti utiliza el mito del caballero castellano Rodrigo Díaz de Vivar, más conocido como el Cid Campeador, que fue llevado a la literatura alrededor del año 1200 para componer la célebre obra de autor anónimo *El cantar de Mío Cid*. En la primera parte de este cantar de gesta, que sin duda debió de leer Alberti, se narra el destierro del reino de Castilla del Cid, acusado injustamente de robo, deshonorado. Alberti identifica a los exiliados republicanos –“Nos vamos. Quedar queríamos. / ¡Cómo quisiéramos!” (PC II: 399)– con ese Cid al que se le cerraban todas las puertas –igual que a la II República se le negó cualquier tipo de ayuda con el Pacto de No Intervención– y ha de abandonar a su amada, que para Alberti es el símbolo de la patria que deja atrás. A la patria/amada le dice: “Eras hermosa... / Y lo eres, / con un tajo en la garganta. / [...] Si me atrevo a compararte, / ¿con quién te compararía?” (PC II: 404). El poeta expresa el sentimiento

de la marcha y proyecta ya un hipotético regreso en el futuro: “Sabor a llanto, / gusto a solo vientre hueco, / a hombre arrancado de cuajo, / sabor a mar triste, a triste / árbol sin sabor a árbol. / Amarga ha de ser la vuelta, / pero sin sabor amargo” (PC II: 402).

Si *Entre el clavel y la espada* se iniciaba con un alumbramiento, la última sección, “Final de plata amargo” constituye una elegía por Amparo Mom, la esposa del escritor Raúl González Tuñón. Ella era quien debía esperar a Alberti y María Teresa León en el puerto, cuando el Mendoza, el barco que había salido desde Francia, arribara en Argentina. Sin embargo, Amparo murió repentinamente mientras Alberti y su esposa viajaban, por lo que nunca pudo ir a recibirlos. En su elegía, Alberti imagina ese encuentro que jamás se produjo, y se dirige a ella: “Amparo. / Vine a tu mar de trigos y caballos. / [...] Te vi en el puerto, Amparo. / Hermosa de la luz, contra los barcos. / [...] De la otra mar de sangre, / llegué a tu mar llorando” (PC II: 411). El espíritu de Amparo se ha fundido, de algún modo, con la luminosa tierra que los recibe, donde deberán construir una nueva vida y nuevos recuerdos.

Si en *Vida bilingüe*...predominaba, sobre todo, un sentimiento de desconcierto debido a que el poeta no acababa de asumir su condición de exiliado, en *Entre el clavel y la espada* ya es consciente de ella, y se despliega un manto de dolor encendido, de agonía y rabia que en ocasiones se dulcifica con el traje de la tristeza. En los instantes más dolorosos, el poeta regresa a aquellas imágenes sombrías y pesimistas de las que su compromiso en la España republicana le había alejado. Reaparecen los antiguos fantasmas, el sentimiento de no formar parte de nada, y trata de imponerse a él aferrándose a sus raíces españolas. Argentina, que él quisiera convertir en paraíso en su pensamiento, es todavía una tierra ajena y extraña.

4.3. *Pleamar*: el desarrollo de la tercera crisis existencial y el mar como vínculo con la infancia

Desde 1940, Rafael Alberti y María Teresa León se instalaron definitivamente a orillas del Río de la Plata, alternando períodos en Buenos Aires (Argentina) y Montevideo y Punta del Este (Uruguay). En 1941, nació en Buenos Aires la hija de ambos, a la que bautizaron con el nombre de Aitana, en honor a la sierra alicantina que contemplaron en la lejanía desde el Mendoza, el barco donde viajaron de Francia a Argentina en 1940.

En 1942, Alberti comenzó a escribir los poemas que conformarían *Pleamar*, cuya composición se extendió hasta 1944, año en que publicó el libro con la editorial argentina de su amigo Gonzalo Losada. El caos y el sentimiento de desorientación que prevalecen en *Vida bilingüe...* y *Entre el clavel y la espada* se transforman en calma y reflexión en este nuevo libro. A los cuarenta años, Alberti había asumido plenamente su condición de exiliado y se esforzaba por construir una nueva vida en América, sin poder –ni querer– olvidar sus raíces españolas. La agonía de los dos libros anteriores deja paso a una nostalgia más calmada, más resignada. En estos años se desarrolló plenamente la tercera crisis existencial del poeta⁶⁷, cuando el exilio ya era un hecho cierto, tangible, sin vuelta de hoja. Como en las dos crisis anteriores, esta nueva determinó una fructífera etapa de creatividad poética: la plenitud de la poesía albertiana del exilio. Muy acertadamente señala Emilia de Zuleta⁶⁸ que, en efecto, se trata de una crisis, pero que se debe interpretar como una crisis de algún modo positiva, puesto que el poeta no se encuentra estancado, paralizado, sino que se esfuerza por construir esa nueva vida en América, a pesar de la tristeza que lo embarga. María de los Ángeles González Briz destaca la importancia de su condición de exiliado y distingue la situación de un exiliado y un inmigrante tradicional:

El inmigrante tradicional buscaba un lugar donde instalarse y reiniciar su vida y, de un modo u otro, podrá estar agradecido a la nueva tierra, que le ofrece lo que la suya le niega. Aunque ambos tienden a idealizar el pasado, especialmente la niñez, el exiliado guarda siempre el rencor de un destierro involuntario, de vivir en un lugar que no ha elegido y alimenta a diario el deseo de volver. Alberti asume públicamente ese lugar: nunca deja ni quiere dejar de ser, en el Río de la Plata, el poeta de la España peregrina. La realidad social, el paisaje, el vocabulario platense, ingresan a sus textos como exotismo o como contrapunto del recuerdo de España (González Briz, 2004: 395).

Otra técnica empleada por Alberti para expresar la nostalgia por su tierra natal es la de identificar elementos de dicha tierra perdida con la actual americana. En el caso del Río de la Plata, existe una curiosa coincidencia que no pasó desapercibida para él ni

⁶⁷ La primera se produjo en 1917, al perder el paraíso de su infancia con su traslado a Madrid; la segunda fue a partir de 1929 por una serie de factores que convergieron: pérdida de la primera juventud y de la fe religiosa, fracaso sentimental y académico, dependencia económica de su familia... La primera crisis supuso su arranque como poeta, dejando libros como *Marinero en tierra* o *El alba del alhelí*. La segunda crisis dio lugar a su etapa superrealista, con *Sobre los ángeles* o *Sermones y moradas*.

⁶⁸ ZULETA, Emilia de (1971), *Cinco poetas españoles*, Madrid: Gredos, p. 350.

para Cristina Peri Rossi, que se encarga de señalarlo⁶⁹: la ciudad de Montevideo es conocida popularmente como “la Tacita del Plata”, apelativo que recuerda inevitablemente a aquel que recibe Cádiz: “la Tacita de Plata”. Los paisajes americanos también le traían recuerdos de Andalucía, así como el mar que, para él, era el mismo mar aunque fueran distintos los continentes. Esta técnica de identificación de ambas tierras resulta recurrente en toda la literatura albertiana de exilio. La crisis que vivía se puede interpretar como una nueva pérdida de otro paraíso: España, que se solapaba con ese primero: El Puerto de su niñez.

Así describe el propio Alberti, en 1967, su libro *Pleamar*:

Este es mi primer libro de poesía escrito totalmente en América [...]. En él continúa agudizándose la nostalgia insufrible de la patria perdida. Mi vida comienza a suceder entre las dos orillas del Río de la Plata, con mi hija Aitana recién nacida, el mar que me golpea y lleva a todas horas a mis orígenes, los amigos ya muertos, los nuevos que aparecen, la música... y tantas, tantas cosas que han de seguir siempre conmigo hasta ese día esperado que transportará un barco sobre una pleamar que no bajará nunca (Alberti, 1988, TII: 149).

“Pleamar” es el término científico que se aplica a la marea alta, al momento del día en que el mar alcanza su máxima altura internándose en la tierra. Al titular así a su libro, teniendo en cuenta que identificaba el mar con la nostalgia de su patria perdida, Alberti quiso aludir al período en que más se extiende esa nostalgia, cuando los recuerdos son más intensos. Barbara Dale May le otorga a este mar albertiano una doble función: “Siendo un mar de nostalgia que funciona como un puente entre los planos temporales, se le puede considerar un mar de esperanza que simultáneamente impulsa al poeta a mirar hacia el porvenir mientras le recuerda al pasado” (May, 1978: 87).

La prominencia del sentimiento de la nostalgia no impide, sin embargo, que se dibuje la esperanza en instantes determinados. Así ocurre en la primera sección del poemario, titulada “Aitana” en homenaje a su hija, que constituye la mayor esperanza en su vida. El poema “Ofrecimiento dulce a las aguas amargas” es una suerte de ritual cósmico para presentar a la niña al mar, ese elemento conector del pasado con el presente:

⁶⁹ PERI ROSSI, Cristina (2004), “Punta del Este y el Puerto de Santa María”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p. 379.

Es la recién nacida alegre de los ríos
 americanos, es la hija de los desastres.
 Niña que un alentado alud, que una tormenta
 de anhelantes y un cálculo de pálidos funestos,
 antes que trasminara de mis dormidos poros,
 cuando ni ser podía leve brisa en mi sangre,
 conmigo la empujaron
 hacia esos numerosos kilómetros de agua.
 [...]
 Mostradle, mares, muéstrale, mar familiar vivida,
 mis raíces que crecen cuando tú te levantas,
 muéstrale los orígenes, lo natal de mi canto,
 su ramificación con tus algas profundas.
 (PC III: 5-6).

A esa “hija de los desastres” –desastres de la guerra, entiéndase– desea Alberti insertarla en su pasado, en sus raíces españolas, y le pide al mar, ese elemento conector, que lo haga por él. Sin embargo, tampoco desea ignorar la nacionalidad argentina de la niña, que es parte del nuevo mundo, y por eso proclama: “Mares abuelos, triste madre mar, os la nombro / rubia Aitana de América” (PC III: 6). Aitana, al igual que el mar, es contemplada como otro símbolo conector de las raíces españolas con la esperanza depositada en el nuevo continente.

En esta misma sección, aparece también el recuerdo de España cuando menciona el poeta que “Hay ríos que son toros” (PC III: 7). Continúa sintiéndose extraño en América, y esa inadaptación queda reflejada en el poema “Hemisferio austral”:

Es el descenso del verano...
 Ahora,
 que puedo pura y simplemente hablarte
 en esta vacación mínima, extraña,
 que la condescendencia de la muerte
 me da, mira, miremos de la mano
 este desconocido cielo solo,
 sustentado por árboles y montes,
 pampas, mares y gentes nunca vistos,
 al girar de las horas trastocadas.
 [...]
 Nuevo, incógnito horario.
 Trueque de meses, cambio de estaciones.
 Sé la luna, los vientos, sé la grama;
 sin vacilar, los torpes boreales;
 de memoria, el herbario
 de las constelaciones
 mías, tan solo mías,
 natales.

Sé la tristeza de los buenos días.
(PC III: 13).

El cambio de estaciones y la diferencia horaria no hacen sino acentuar ese sentimiento de extranjero, conduciéndole a la tristeza.

La segunda sección se titula “Arión (Versos sueltos del mar)”. Arión, en la mitología griega, es un poeta y músico que, para salvar su vida, tuvo que arrojarse al mar, con la ayuda de unos delfines enviados por Apolo. Es posible percibir la identificación de Alberti con el personaje del poeta Arión, concibiendo el mar como su único medio de seguir vivo, de no apagarse y olvidar. Escribe Solita Salinas que, en este libro, “el mar se rompe en imágenes múltiples, reflejos del dolor del poeta” y “se convierte así en la fuente de juventud en que el poeta va a encontrar el vigor perdido de la creación” (Salinas de Marichal, 1984: 61). Y es que, para Salinas, esta obra surge “como necesidad de llenar ese tremendo vacío del exilio” (1984: 61).

Al mar se dirige la voz poética para decirle: “Tienes la vanidad, el ancho orgullo / de saber que mis versos son siempre para ti” (PC III: 16). Y ese mar le lleva el pasado, se identifica con el recuerdo de lo perdido: “Pleamar silenciosa de mis muertos. / Ellos, quizás, los que os estén limando, / rubias rocas distantes” (PC III: 17). Esos muertos son los muertos de España, los que quedaron atrás cuando Alberti viajó a bordo del *Mendoza* hacia Argentina. Él, que siente que solo el mar lo separa de España, le dice a éste: “Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla” (PC III: 19). Surge entonces el recuerdo del añorado mar de su infancia: “No me dijiste, mar, mar gaditana, / mar del colegio, mar de los tejados, / que en otras playas tuyas, tan distantes, / iba a llorar, velada mar, por ti, / mar del colegio, mar de los tejados” (PC III: 19). La comparación llega con el distanciamiento: “Distanciado de ti, miro los libros, / paso y repaso hojas, / viendo, mar, que en algunas / te pareces al mar que ambos queremos” (PC III: 31).

El proceso de identificación de ambos mares culmina cuando el mar del Río de la Plata se convierte definitivamente en el mar de Cádiz: aquel amigo inseparable que lo acompañaba desde la niñez: “De niño, yo quería patinar por tus olas, / mar del Sur, / imposible al corazón de yelo” (PC III: 19), “De niño, mar, ¿no sabes?, / yo te pintaba siempre a la acuarela” (PC III: 20). La identificación va incluso más allá y toma como referente un elemento directo de su infancia: “Eres, de pronto, mar, igual que una sirvienta / vieja, gruñona y dulce, que tenía mi madre” (PC III: 20). Se trata de un mar hermafrodita, masculino y femenino a la vez: “Te metí desde niño, chica mar, en mi

frente, / y allí fuiste creciendo en oleaje, / hasta hacerte mujer / y hombre a un mismo tiempo” (PC III: 19). Cristina Peri Rossi señala el hecho de que, en este libro, Alberti use el género masculino para referirse al mar, puesto que, hasta entonces, en su poesía siempre había sido “la mar”. Según ella, esta decisión responde a que en Uruguay se utilizaba el masculino del término. Pero la razón más lógica es que Alberti, a pesar de identificar el mar uruguayo con el de Cádiz, quisiera diferenciar ambos de algún modo, puesto que este nuevo mar, a pesar de cobrar tintes inocentes en instantes concretos – “Dame la ingenuidad, mar, que de pronto / sinceramente la tienes” (PC III: 26)–, era menos amable al estar cargado del recuerdo de tantas muertes: “Ronco, y hasta sin voz, de escupir muertos” (PC III: 21), al compartir espacio con las potencias europeas –“¡Oh mar de los encuentros espantables! / Me estás hablando ahora en alemán / con palabras inglesas” (PC III: 27)– y a ser aquel elemento que le recuerda su propia soledad y su condición de exiliado que espera un hipotético regreso a su patria en el futuro:

A veces, sabe el mar a desconsuelo,
a desesperanzadas nostalgias, a infinita
certidumbre de no poder dejarlo.

Sabe también el mar a niño solo,
niño chico que pide de comer a su madre.

Y comprobé también que el mar sabía
a desesperación de mujer esperando.
(PC III: 24).

En este sentido, el mar también es contemplado como vidente que, al dominar todas las épocas, conoce el pasado, el presente y, desde luego, el futuro: “¡Si me dijeras, mar, la suerte que me aguarda / a mi regreso a Europa!” (PC III: 25).

En la misma sección, Alberti realiza una distinción entre la situación de pleamar y la de bajamar, además de asumir su compromiso con la memoria histórica:

Vivir en pleamar, seguir viviendo...

Nunca morir en bajamar, no nunca...

Yo sé que tengo, mar, obligaciones
contigo, mar; que debo
recordar ciertas cosas...

Hoy, por ejemplo, mar, nos convendría

tanto a ti como a mí,
hablar de nuestros muertos.

¿Será posible, mar, que cualquier noche
puedan mis enemigos secuestrarte?

No me contagies hoy de esa desgana
tan tuya, mar, y menos de esas olas,
mar, de hombros caídos.
(PC III: 23).

La bajamar, el momento de “desgana” y de “hombros caídos” del mar, se corresponde con el olvido, por eso el poeta rechaza a morir habiendo olvidado sus raíces españolas, la situación de España y su pasado reciente. Como escribe Barbara Dale May: “El desterrado parece luchar constantemente contra el olvido, mientras admite el triunfo inevitable de la raíz de éste, o sea, el tiempo” (May, 1978: 91).

La identificación de su infancia con el mar sufre una evolución incluso más sorprendente en este poemario cuando el poeta, que comienza recordando su relación de antaño con el mar —“Sí, yo era marinero en tierra de marinos” (PC III: 25)—, trata después de poner al mar en su piel, en su situación: “Si a ti, mar, te arrancaran de tu sitio, / descuajaran a hachazos de tu pueblo; / si ya como lenguaje te quedara / tu propia resonancia repetida; / si ya no fueras, mar, mar para nadie, / mar ni para ti mismo, / perdido mar hasta para la muerte...” (PC III: 32). Este desarraigo palpable conduce a Concha Argente del Castillo Ocaña a afirmar: “La soledad de la propia voz es quizá el *leitiv motif* de este libro, el poeta que se siente llamado a su voz colectiva y pronto se encuentra aislado, no hablando sino resonando ya que no hay quien le escuche, y entonces el paso del tiempo se hace más angustioso” (Argente del Castillo Ocaña, 2003: 282). La voz poética experimentaba en sí misma ese sentimiento de pertenencia a una colectividad antes del exilio político:

Era hermoso ser ola,
ser crecido oleaje de aquel pueblo.

Hoy, mar, triste ola suelta,
desterrada del mar, sin pleamares.
[...]
Sí, yo era muchedumbre... Entre sus olas
igual, múltiple mar, que entre las tuyas,
era una sola voz la que sonaba.
(PC III: 32).

En estos versos, además, la identificación del mar con el poeta se está llevando a su último extremo: el poeta es oleaje, es mar.

Si en *Entre el clavel y la espada* se homenajea en una sección a Antonio Machado, en el caso de *Pleamar* el homenaje va dirigido a otro poeta mártir de la causa republicana: Miguel Hernández, fallecido en marzo de 1942, en la prisión de Alicante, por una tuberculosis adquirida por las malas condiciones a las que le sometían sus carceleros. Hernández fue, a sus treinta y un años, otra víctima del franquismo. En la tercera sección, “Elegía fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta”, aparece como personaje, “Voz 3”, junto a Antonio Machado –“Voz 1”– y a Federico García Lorca –“Voz 2”–. En este poema escénico, acompaña a los tres poetas muertos el Toro, símbolo de España, herido de muerte: “(*Un toro derribado, / junto a la orilla, / herido. / Su piel son agujeros / de sangre rota y penas, / por los que asoma y brilla / entumecido / un pasado de azules ganaderos, / Hoy de lirios, violetas y azucenas*)” (PC III: 36). Ese pasado “de azules” –el azul siempre ha sido el color con el que Alberti identifica la edad de la inocencia– se corresponde con la afirmación que realiza al comienzo de la sección: “En el principio eran las alas, pero / también, en el principio, la alegría” (PC III: 35), afirmación que vuelve a repetirse, en parte, para dar paso al nudo del argumento:

VOCES 1, 2 y 3: ¡En el principio era la alegría!
EL TORO: Pero un mal viento la hizo en mil pedazos.

*(Aquí el río espesó súbitamente,
suplicándole ahogado a sus orillas
crecieran piedras contra tanta muerte.
Era la vida humana sin la vida,
era la vida humana con la muerte.
Cuando más suplicaba, un soplo helado,
una triste parálisis creciente,
un rígido temblor, un distendido
detenimiento lo estiró de muerte.
Era la muerte viva de la vida,
era la muerte muerta de la muerte.)*
(PC III: 38).

Como se ve, se trata de un pasado feliz interrumpido bruscamente por la muerte: constituye una clara alusión a la situación de España cuando estalló la Guerra Civil en 1936. En el cruel ataque al Toro se refleja el sangriento golpe de Estado de los rebeldes:

¡A ese toro! Le entierren entre cardos la lengua,
después que lo lacinen hasta en los ojos picas,
banderillas de pólvora le empujen en los huesos
y una espada candente le hínque el testuz. La sombra
jamás para su arrastre sin fin le suba límites.
Gire ese toro, gire, abierto, desollado, fijo sobre una mar de sangre navegable.

Pero de golpe me arranqué soldado.
(PC III: 39).

El Toro-soldado representa a las fuerzas de la II República durante el conflicto, de las que Alberti formó parte, que lucharon para defender el gobierno legítimo en España. El poeta recuerda esa lucha con nostalgia: “yo levanto mi angustia, mi aliento encanecidos, / nostálgicos de balas y sueños capitanes” (PC III: 41). Pero antes de eso, al comienzo de la guerra, se produce el asesinato de Federico García Lorca, que le dice al Toro: “Tú bramando, bregando, / toro de hombría. / Yo, mordiendo la tierra / que te mordía. / De parte a parte, / mis tristes matadores / para matarme” (PC III: 40). Sus “tristes matadores” son los mismos que desean también la muerte del Toro, ese Toro que es luminoso antes de ser abatido, como señala la voz de Miguel Hernández: “Me rompe oírte y mata verte / toro de cólera y de luz, / amenazado hasta la cruz / por ese estoque de la muerte” (PC III: 41).

Para Alberti, la derrota republicana está determinada por la indiferencia de las grandes democracias europeas: (*Aquí el toro empezó a sufrir de sombra, / de soledad y casi de abandono. / Un frío extraño le invadía el ruedo, / un calculado sol le declinaba.*) (PC III: 43). Y así se llega al final de la Guerra Civil, con el triunfo de Franco, triunfo simbolizado por la sombra, por los “cuerpos sin luz”:

¡A ese toro! ¡A ese toro! No eran pasos
los que se me iban yendo por las vértebras,
eran cuerpos sin luz que se me hundían
en los hoyos abiertos de la sangre.
Un acoso sin fin hacia un silencio,
hacia un urgido cráter de la muerte,
hacia un precipitado de la nada.

(*Dijo, y, al parecer, extendió inerte
su piel sobre una mar ensangrentada.*)
(PC III: 43).

Después de la derrota, muertos ya Lorca y Machado, únicamente queda Hernández, que va muriendo en soledad mientras siente que lo pierde todo, incluso al Toro-España: “Toro de muerte y abandono. / ¿Es que no tengo ya ni toro?” (PC II: 46). A esa pregunta, que coincide con el momento de la muerte de Hernández, el Toro, que aparentemente estaba inerte, brama:

*(Aquí el toro gritó, tan fieramente,
como si con garganta de monte, si con lengua
de borrasca o con pozos de trueno se pudiera.
Tan herido y tan duro, que hasta en el río exánime
tembló helado papel la cara de la muerte,
subiendo a torrenciales auroras los olivos
y a festones de luz el mar enguirnalado.
Fue como si de pronto un boreal augurio,
una alegre catástrofe sin fin se derramara
bajo los delirantes abrazos de los puentes.)*
(PC III: 46).

Al Toro abatido aún le quedan fuerzas para bramar, para rebelarse desde su catástrofe y llamar a Alberti, quien, desde otro continente, lo contempla agonizar en soledad. Esta sección constituye una emotiva alegoría a la Guerra Civil y la derrota republicana, homenajeando no solo a Miguel Hernández, sino también a Antonio Machado y a Federico García Lorca.

En la cuarta sección del poemario, “Cármenes”, disminuye de nuevo la intensidad del drama y la voz lírica refleja cómo recurre a la inspiración poética para escapar de su propia oscuridad: “A veces, el poeta / armado de rebenque y cólera apretada, / separando tinieblas largas, inacabables, / feroz, corre a la caza de su Musa” (PC III: 51). Pero esa inspiración, esa “Musa”, está marcada por los desastres de la guerra: “Vi a mi musa llorando sobre un traje vacío⁷⁰, / puesto a secar de sangre en un ribazo” (PC III: 51) y Alberti extraña la situación de paz e inocencia previa, irrecuperable: “Musa verde, perdida, de mis primeros años” (PC III: 52).

También en esta sección se identifica una vez más con un árbol y refleja su dolor por haber sido arrancadas sus raíces y no sentirse capaz de generar unas nuevas:

⁷⁰ Nótese que vuelve a utilizarse la imagen del traje vacío tan recurrente en la literatura albertiana, en este caso, igual que en *Entre el clavel y la espada*, para aludir a la muerte real, no solo a la espiritual, como ocurría en la etapa superrealista.

“Pensaba el árbol pleno, / viéndose las raíces / de fuera, doloridas, / pensaba en lo imposible de enterrarlas de nuevo / en nueva tierra... / Y se quedó suspenso, / con su mudo dolor por todo canto” (PC III: 53).

De los versos sueltos de la cuarta sección se pasa a los poemas más extensos de la quinta, que no está titulada porque no posee un tema unitario; sin embargo, todos hablan del dolor, en general, y del exilio, en segundo término.

El primer poema de esta sección, “Púrpura nevada”, diferencia entre un pasado inocente y feliz y un presente violento, con la metáfora de que la nieve, antaño blanca, se ha cubierto de sangre: “Hubo un tiempo que dijo, que decía: / Más blanca que la nieve, prima mía. / Rosa de Alberti, rosa chica, breve, / níveamente pintada. / Hoy diría: Más roja que la nieve, / ya que la sangre es púrpura nevada” (PC III: 54). Esa nieve ensangrentada es un símbolo de la muerte, de la destrucción y el caos que ha sembrado la guerra en España y que perdura en la memoria de Alberti, aun lejos del país: “Vientos purpúreos, vientos de gangrena / por esteparias, congeladas mares / y los bosques transidos. / Es la Pascua purpúrea de la pena, / las tristes Pascuas militares / de los nevados desaparecidos” (PC III: 54). El poema refleja que la guerra, la muerte, ha alterado las leyes naturales: la nieve blanca se ha vuelto púrpura, los mares se han paralizado, congelado, y los bosques se marchitan de dolor. Se trata de un caos natural producido por un acontecimiento humano: la guerra.

El segundo poema retoma el tema de la expulsión del Paraíso de *Sobre los ángeles*, pero trasladándolo al nuevo contexto. Comienza así:

No son ángeles ya, no son aquellos
de los siete relámpago asidos
entre las siete albas plumadas velas.
Son velados de historia, pedregosos
de corazón, sin lagrimal ni fuente
que le susurre el ala de un recuerdo.
No son ángeles ya, son pobres hombres.

Este es el escabel, el seco filo
inicial de la entrada, la cuchilla
para los pies, que tienden los umbrales.
Cuida no se te enrede un cabo triste
de sangre muda, que penosamente,
mientras tú sube, baja la escalera.
(PC III: 55).

Recupera aquí las visiones sangrientas y violentas de su etapa superrealista. A este respecto, cabe citar el análisis de Concha Argente del poema:

En ese desorden le vuelve a aparecer la imagen de sus ángeles pero no son ellos, con su dimensión subjetiva y psicológica, con su valor simbólico y mítico, sino hombres reales, es decir históricos, los que le han obligado, le obligan todavía, a palpar este acontecer bajo el aspecto cruel e irracional de la violencia, por ello necesita recuperar su lenguaje de ruptura vanguardista, la imagen surrealista y denunciadora (Argente del Castillo Ocaña, 2003: 286-287).

En esta nueva etapa, los hombres, los causantes de la guerra, resultan más terroríficos que aquellas visiones espectrales, angélico-demoníacas, de los años veinte. Sin embargo, surge otra vez la imagen del traje deshabitado como metáfora de la muerte:

Alacenas del robo, donde el crimen
sin lentitud, desprevenidos trajes
volvió a los cielos del jardín, mi hija.

¿De quién, de quién estos vestidos huecos,
esas mangas sin brazos, esas prendas
ausentes del respiro de una casa,
y ese desescombrado aullar difunto
por las aristoloquias moribundas?
Sin pronunciarlo, han dicho ya tu nombre.
(PC III: 55-56).

Se suceden entonces las imágenes de agonía, que recuerdan a las de *Sermones y moradas*. El mar, que posee los dos géneros, representa el alivio de tanto sufrimiento:

Puedes gritar, desgñitarte a lloros,
hasta eruir, llanto a llanto, grito a grito,
tanta desmantelada, hermosa vida.
Ya el viento nos espera en los adarves,
desde donde la mar ilesamente
planta de azul sus aterrados límites.
¿Quién más que el mar, quién más que la mar alta
puede poner caballo a la desdicha
y una daga de sal entre tus dientes?

Ante nosotros, las cerradas puertas.

Este es el escabel, el seco filo
inicial de la entrada, la cuchilla
para los pies, que tienden los umbrales.

Cuida...
(PC III: 56).

La estrofa final, idéntica a la segunda, salvo por el hecho de que se corta con puntos suspensivos en “cuida”, indica una suerte de bucle temporal infinito en el que la voz lírica siempre regresa ante el umbral del Paraíso, pero las puertas permanecen cerradas.

Como consecuencia de esa imposibilidad de acceder al Paraíso –recuérdese que este se identifica con la patria perdida–, el ánimo de la voz lírica se vuelve sombrío en el siguiente poema, titulado “Un día sin olvido”:

Baja el hombre a la calle, desventrado
el corazón de pena y sin olvido.

[...]

Abiertas zanjas tristes, paralelas,
irremediables llore o no, seguido
por un eco inminente de pérdidas,
turbias, netas descargadas buscadoras.
De tan negros están claros los árboles,
y de tan ciego horror, desencajados
esos balcones que se sintieran, verdes,
cuajárseles la sangre en las persianas.

Baja el hombre a la calle... Es el desvelo
de no haberse olvidado que está vivo,
que está más vivo que lo que ya no alienta,
quien, sombra abajo, lo fustiga, oscuro.
(PC III: 56-57).

Las zanjas, el color negro, el horror ciego, la sombra que fustiga, son imágenes vinculadas, todas ellas, a la oscuridad, identificada ésta con la tristeza y la desesperanza. De nuevo, podrían relacionarse estas visiones con las que poblaban los versículos de *Sermones* y *moradas*, un hecho que nos confirma la similar situación de crisis espiritual que vivió el poeta en ambas épocas.

Sin embargo, al contrario del libro de 1929, en este no todos los poemas son desesperanzados. Alberti también halló resquicios de luz en el Río de la Plata; principalmente, en los amigos intelectuales que le acompañaron durante aquellos años. Lo expresa claramente en “A mis amigos los poetas uruguayos”, donde confiesa: “Sin más considerar por no haber nada / dentro y fuera de mí que ya no fuera / pasado

muerto, porvenir helado, / eché a andar por mi vida terminada, / difuntos ya el huir y la carrera... / Mas me encontré de pronto a vuestro lado” (PC III: 62).

Pero también hay cabida para los exiliados españoles, como es el caso del poema “A Luis Cernuda, aire del sur buscado en Inglaterra”. Cernuda por entonces vivía en Londres y, para Alberti, constituía un símbolo de la soledad y del desarraigo, no solo causado éste por la pérdida de su patria, sino presente en el poeta previamente a su destierro, como una dimensión interior. Un sentimiento parecido habitaba en Alberti, en su pérdida sucesiva de paraísos de imposible retorno.

En uno de los últimos poemas –más bien habría de definirse como prosa poética–, “Luz no usada”, se desarrolla el recurrente tránsito albertiano desde la oscuridad a la luz. La voz lírica comienza dirigiéndose a unos seres encerrados, asfixiados en un espacio oscuro sin salida y que añoran la rebeldía, la lucha por sus ideales –he aquí una alusión a la guerra y a la determinación de luchar por la II República–, y a pesar de su soledad y su impotencia continúan enfureciéndose, encolerizándose; incapaces también de morir porque, de alguna forma, la derrota ya les ha matado:

Quienes ahora, hoy, en este pobre día que se enferma y alarga buscando una oculta rendija, una escondida grieta por donde entrar su luz; quienes, ahora, hoy, aunque sea un solo instante, anhelan descuajarse del oído el estruendo oscuro de las armas, esa trepidación de vida y muerte que viene en ráfagas en esta triste noche de la tierra; quienes empalidezcan por no poder secar en el olvido, aunque sea un solo instante, hoy, ahora, esa rama de llanto que se estampa hecha sangre por el campo convulso de una mejilla; quienes también... ¡Ay! ¡Ay!

Nos encolerizamos más porque ya ni la cólera es capaz de amansarnos nuestra cólera; nos incendiamos porque ya ni hay incendio capaz de consumirnos nuestra llama; y nos vamos muriendo más y más, poco a poco, o de golpe, porque ya ni la muerte es capaz de matarnos nuestra muerte (PC III: 62).

Pero al final del texto, la oscuridad se extingue ante la súbita aparición de un cielo que “baja su paz”, de una súbita transparencia en la que el silencio se ilumina. Esta “fuente de paz” la define el poeta como “una no usada luz”:

Baja la paz terrena de la casa del cielo. Fosforecen los bueyes doblados en los surcos. Un celeste fanal encristala el susurro de los árboles. Todo se transparenta, detenido, hasta vérsese el alma. Resplandece el silencio. No os mováis. Una nueva hermosura, “una no usada luz” nos envuelve, nos ase levantándonos, trocándonos sonido, fuente dulce, paz dulce, paz sin fin, dentro de la morada de la noche (PC III: 63).

Esa luz no usada, apenas conocida, es la esperanza en una tierra extraña, en un continente aún ajeno. El poeta se declara capaz de percibir la belleza incluso en mitad de esa tristeza que lo embarga, y esa belleza, esa esperanza, se impone a la noche, a la oscuridad, y a la agonía que esta generaba al comienzo del texto.

La séptima sección, “Tirteo”, se titula así en homenaje a un poeta-soldado elegíaco que cantó el valor del ejército espartano en el siglo VII. En relación con esto, la voz lírica se declara, dirigiéndose al poeta francés Charles Baudelaire –uno de sus referentes literarios–, combatiente de una sola arma, la poesía: “Sí, Baudelaire, yo fui poeta de combate... / pero de esos del mar y el verso como puño” (PC III: 76). Y él mismo confiesa, abriendo su alma al lector: “¿Qué tienes, dime, Musa de mis cuarenta años? / -Nostalgia de la guerra, de la mar y el colegio” (PC III: 69). El mar aquí vuelve a adquirir un género único, el femenino, porque se está refiriendo en exclusiva a aquel de su infancia, esta vez no identificado con el argentino. Nótese que incluso el colegio, clasificado hasta entonces como uno de los recuerdos más sombríos y siniestros que aparece en su poesía, se dulcifica ahora para pasar a formar parte del territorio de la nostalgia. Es parte del proceso de idealización que Alberti despliega sobre España, su último Paraíso perdido.

En “Tirteo”, la voz lírica expresa su desarraigo a través de una imagen en la que la nieve simboliza el frío y la soledad: “¿Qué es un niño en la nieve? / ¿Qué es un niño / llorando, solo, en busca de su aldea?” (PC III: 72). Ese mismo niño comienza a contemplarse a sí mismo como un apátrida, asumiendo que ya no pertenece a España, pero tampoco se siente americano: “No tengo patria. Puedes / sembrar mis huesos junto a cualquier río” (PC III: 73). Y en su agonía, el tiempo se ralentiza desde la salida de España: “¿Ha pasado ya un siglo? Y no han pasado / –¡oh, llanto!– ni siquiera 2.000 días” (PC III: 76).

Pleamar es un libro más calmado, más reflexivo que *Entre el clavel y la espada*. Pero el poeta no se detiene del todo: su pensamiento continúa viajando de América a España y regresando, de nuevo, a América. No es capaz de enterrar sus raíces en su nuevo hogar, porque su desarraigo se impone. En *Modernidad líquida*, Bauman explicó así ese desarraigo:

El “desarraigo” sólo puede ser dinámico: debe ser reexpresado y reconstruido diariamente... precisamente por medio de la repetición del acto de “autodistanciamiento”, ese acto fundacional e iniciático que es “seguir viaje”, estar en camino. [...] [Los nómadas] necesitan acostumbrarse a un estado de constante desorientación, a viajar por caminos cuya dirección y duración desconocen (Bauman, 2003: 220).

Alberti, en realidad, siempre poseyó un desarraigo inherente a su persona, incluso antes del exilio político. Dicho desarraigo le condujo a idealizar sucesivos paraísos, a dibujar promesas acerca del retorno a cualquiera de ellos, que en el fondo siempre eran el mismo: el pasado perdido e irrecuperable.

4.4. *Signos del día y Coplas de Juan Panadero. Las tinieblas de la España franquista frente a la luz de los opositores al Régimen*

En 1945 terminó la Segunda Guerra Mundial en Europa, resultando vencedoras las potencias aliadas –Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña– sobre las fuerzas del Eje –la Alemania nazi y la Italia fascista–. Ante tales acontecimientos a nivel mundial, Alberti emergió del mayor intimismo que había marcado su último libro, *Pleamar*, para lanzar su canto ilusionado por el triunfo de la democracia sobre los regímenes totalitarios. Pero a la vez que se alegraba por ello, denunciaba también que, siendo ya Europa, en su mayor parte, democrática, las potencias europeas permitieran la existencia de una dictadura en España.

Con esta preocupación por el panorama internacional comenzó a escribir los poemas que compondrían el libro *Signos del día*, que abarcó composiciones escritas a lo largo de aproximadamente diez años y fue publicado por la editorial argentina Losada en 1961. Se trata de un libro, por tanto, con un propósito claro de denuncia; en palabras de Concha Argente del Castillo, de “una poesía que se adapta a cuestiones del día buscando unas metas determinadas” (1986: 87). Escribe sobre el libro María Asunción Mateo:

Una vez más, el canto albertiano es un canto en defensa de los hombres, de los pueblos [...]. Pero Alberti sabe que sus palabras no tienen el eco deseado en España que él desde su lejanía americana, vislumbra ensombrecida [...]. El poeta no se ha recuperado –jamás se recuperará– del desenlace de la Guerra Civil (Mateo, 1990: 41).

Efectivamente, Alberti continuó teniendo presente a España, su Paraíso perdido, sobre cualquier otra realidad. Lo que ocurría en Europa no le preocupaba tanto como el sufrimiento de su pueblo español, atrapado en la dictadura franquista, y estos acontecimientos europeos constituyen, sobre todo, una justificación para denunciar el abandono de España por parte de Europa. Así, escribe en 1968:

“Signos del día”, señales duras, crueles, tristes o luminosas de nuestro tiempo. El poeta vive su largo destierro en la Argentina. Allí le llegan, alerta el corazón, las agonías lentas de su patria, la entrega de su suelo, las penas de las cárceles, los estampidos de los fusilamientos, las victorias de las armas aliadas, la sangre de los héroes, el recuerdo de los amigos muertos, de los perseguidos, de los galardonados; la inquietante paz, rasgados los espacios por los vuelos radiantes de los hombres hacia los planetas desconocidos (PC III: 779).

Signos del día es uno de los libros albertianos en los que resulta más relevante el contraste entre sombras y luces. En este caso, la oscuridad está representada por la existencia de esa España franquista, ese Toro malherido y atado. La luz capaz de disipar las tinieblas llega de fuera, de Europa y América, y proviene de aquellos que hacen frente, de un modo u otro, a la dictadura de Franco. Este rasgo se observa ya desde el primer poema del libro, dedicado a la Junta Suprema de Unión Nacional Española, una organización antifranquista creada en 1942, en Francia, por el Partido Comunista de España que tenía, como principal objetivo, reunir fuerzas para luchar contra el franquismo. Y Alberti le dedica versos como estos:

Ya estás, tú siempre estás. De tu garganta,
de tu largo estertor, de tu agonía,
se oye crecer, subir, saltar el día
que un nuevo toro de la luz levanta.

Lo que era llanto, ya no es llanto, canta.
Lo que es sombra, no es sombra, es alegría.
Lo que estrella sin rumbo, es norte, es guía,
claro valor, que a la tiniebla espanta
(PC III: 223).

La luz de la que se levanta el toro, la sombra convertida en alegría, la estrella desorientada que halla su norte y el valor que espanta a la tiniebla son parte de esa batalla entre luz y oscuridad presente en todo el poemario. También la presencia de ese hipotético día en que las sombras habrán de ser sustituidas por la luz, es decir, el día en que se derrote al franquismo en España, con ayuda externa. Similares imágenes le

dedica, más adelante, a la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, una asociación fundada en Buenos Aires, en 1937, con el objetivo de defender la legalidad constitucional en el país: “Por ti la luz del hombre es más amada / y la sombra, por ti, más escondida / [...] No más, por ti, las nieblas, el espanto” (PC III: 254).

Sin embargo, la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial frustró a Alberti, en el sentido de que las potencias europeas seguían demostrando su indiferencia hacia la situación de España. Escribió el poema de denuncia “¡Pueblos libres! ¿Y España?”, en el que compara la luz desplegada sobre Europa tras el fin de la Segunda Guerra Mundial con la España triste y oscura, que se marchita como las hojas del árbol en el otoño:

La vida para todos los más buenos,
restitución de los perdidos soles.
La vida hermosa para todos... menos
para los combatientes españoles;
que la muerte de perros amarillos
aún les hincan en el alma sus cuchillos.
[...]
El árbol español cae hoja a hoja,
que un viento impele al mar de cada día.
Mas a pesar de tanto abatimiento
su tronco no está solo con el viento.
(PC III: 224).

Tras negar la soledad de su patria a pesar de la demostrada indiferencia de las democracias europeas, alude en las siguientes estrofas a aquellos que, envueltos en la clandestinidad, velan por ella. Tienen “sed de luz” y banderas luminosas:

Manos insomnes, pechos repentinos,
en las nieves que vedan las montañas,
anhelantes leones clandestinos
y un toro suelto ardiendo por España.
¡Sagrados héroes, santas servidumbres,
guerrilleros del frío y de las cumbres!

Por sed la luz, la noche por escudo,
la inaudita sorpresa por empeño,
por toda ropa el corazón desnudo,
la Libertad por desbocado sueño.
Que no estás sola, no, que por ti brillan
banderas que a tu nombre se arrodillan.
(PC III: 224-225).

Para finalizar, Alberti hace hincapié en la función del poeta a la hora de reivindicar la justicia para su patria, y grita: “¡Pueblos libres! España no está muda. / Sangra ardiendo en mi voz. ¡Prestadle ayuda!” (PC II: 226). Y es que, como apunta Barbara Dale May, los versos de este poemario también “exponen la frustración e ira de un poeta al cumplir su primera década en exilio” (May, 1978: 96).

En otro poema del libro, profundiza en esas tinieblas españolas, presentando un panorama infernal semejante a los siniestros espacios cerrados en los que se desarrolla *Sermones y moradas*. Como metáfora de esa oscuridad, el poema se titula “Nocturno español”, en alusión a la larga noche que perdura desde el final de la Guerra Civil y en la que están sumidos sus compatriotas:

Todo es nocturno allí, todo está herido,
todo allí sin banderas
de luto, es allí todo desamparo.
El pecho insomne yerra perseguido,
lo negro es lo más claro,
las horas más alegres, las postreras,
y el eco más feliz el de un disparo.

Como nunca amanece, es la mañana
una secreta luz desconocida,
tal vez un sueño en traje de paloma,
que una mano en los huesos agusana.
[...]
Me acosa un humo fúnebre, me puebla
los ojos un crepúsculo de ausentes,
me inunda el pensamiento
una mar numerosa de tiniebla,
un batido oleaje ceniciento
de gentes y de gentes y de gentes.

Fallece el sol, se entierra la alegría.
Los desaparecidos más oscuros
oigo entre tanta noche de agonía,
y muertos sobre el mar miro los muros,
los tristes muros de la patria mía.
(PC III: 227-228).

El luto, el color negro, la ausencia del amanecer, el adjetivo “fúnebre”, la tiniebla, el sol fallecido: imágenes vinculadas con la oscuridad y la muerte, como si toda España fuera ya un cementerio en el que, sin embargo, permaneciera el sueño de la mañana, de la liberación.

Por eso, él no se dirige al campo de muertos en que se ha convertido España porque, como apunta María Asunción Mateo, es consciente de que no lo leerán. Sus palabras van dedicadas principalmente a los españoles que, como él, tuvieron que dejar su patria y partir al exilio. Uno de los poemas del libro se titula, precisamente, “Carta abierta a los poetas, pintores, escritores... de la España peregrina”, y en el comienza describiendo la triste situación que a todos los hermana, inmersa en esa oscuridad que ya se ha señalado:

Cuando después de tantos años de noche oscura,
de destrozada aurora presa en la dentadura
del más hambriento lobo que a España tocó en suerte;
cuando después de tanta pena, de tanta muerte,
de tanto umbroso y claro cómplice conocido,
de tantos derramados héroes, de tanto olvido;
pobres y errantes huesos lejos de ti arrojados,
vida y sueños de tuyos, de sin ti, desterrados;
cuando después de tantos después sin aparente
vislumbre de una estrella que rompa en el oriente,
¡oh hermanos de la patria distante!, se deshila
la fe del fatigado corazón que vacila,
escuchad, y el poeta nunca jamás se engaña:
si en España hay hogueras, son del pueblo de España.
(PC III: 234).

Esta estrofa termina con la esperanza de la lumbre superviviente y, a continuación, el poeta insiste en la imposibilidad de olvidar sus raíces hasta concluir apelando de nuevo a la promesa luminosa de la liberación de su patria del régimen franquista, el día en que el retorno será posible:

No por pasar los años lejos de ti se olvida,
España dura y dulce, que es tuya nuestra vida.
Todo te lo debemos, y no podemos darte
como pago la triste moneda de olvidarte.
Cuando estás acosada y los que prisionera
te venden, mantenidos por los perros de afuera;
cuando el lobo avariento, de militar vestido,
vive aún por la sangre de tu costado herido,
las plumas que se callen, el lápiz que no grite,
quien por ti no promueva, no proteste, no incite;
quien el fuego de hoy no prenda hasta mañana,
quien de espaldas soñando te espere a la ventana,
madre del sufrimiento, vieja y torpe leona,
sientan en tu zarpazo tu ley que no perdona.
Porque no merezcamos su furor y ese día
de su libertad suba de claro y alegría,

¡oh errantes de la patria, oh del alba cercanos,
la conciencia sin sombra, trabajemos, hermanos!
(PC III: 235).

Son muchos los amigos sudamericanos los que desfilan, junto a compatriotas exiliados, por este libro: Pablo Neruda, Elvio Romero, Luis Carlos Prestes, Steve Nelson, Ilya Ehrenburg, María Rosa Oliver, David Alfaro Siqueiros, Dolores Ibárruri... A todos los asocia con imágenes luminosas: “aurora”, “cándida luz en vuelo”, “luz ya erguida en las banderas”, “germinativo rumbo de luz”. Ellos constituyen aquella “luz no usada” a la que dedicase un poema en *Pleamar*.

Mención especial merece su amigo José Bergamín, a quien le dedica el poema “A José Bergamín, al encontrarlo después de tantas cosas”, donde dice: “Pues que esta tierra es tierra inseparable, / impelida a rodar rota en el viento, / ¿adónde un trozo irá que otro no vaya?” (PC III: 255). Se refiere el poeta a que ya España no es solo la España geográfica, sino que cada uno de ellos, de los exiliados, constituye en sí un trozo de España para sembrarlo en aquellos lugares que los acojan⁷¹.

También hay un extenso poema titulado “Mano a mano de Nicolás Guillén y Rafael Alberti”, donde el poeta cubano y el andaluz mantienen un lírico y ficticio diálogo en el que Guillén le ofrece Cuba como patria adoptiva. En este punto, no se ha de olvidar que, popularmente, La Habana siempre se ha comparado con Cádiz. En aquella época, ya había tenido lugar la Revolución cubana, que se ensalza en el poema por corresponderse con la ideología comunista de Alberti. Comienza diciendo Nicolás Guillén:

Si está lejos, Rafael,
tu Cádiz mora y gitana,
te brinda en cambio La Habana
ríos de profunda miel.
Yo sé que vivir es cruel
fuera de los patrios lares,
pero tal vez tus pesares
alcancen algún consuelo
con el azul de mi cielo
y el verde de mis palmares.

⁷¹ Esta visión está sin duda tomada de León Felipe. En *Ganarás la luz*, el poeta expresa la idea de que España habita en la sangre de aquellos “españoles del éxodo”, y que es posible reconstruirla en el continente americano, porque en la España geográfica ya no quedan más que muertos. Se trata de una visión más pesimista que la de Alberti, pues no concede esperanza a un posible retorno.

(PC III: 249).

Sin embargo, hay también en sus versos lugar para algunas personas que no se acogieron al exilio y continuaron viviendo en la España franquista, a pesar de no comulgar con las nuevas ideas. A ellos les dice Alberti: “A los amigos hoy lejanos, / esos poetas que en España / son ya mis íntegros hermanos. / A los que allí penan oscuros / y a tantos años todavía / son la luz entre cuatro muros” (PC III: 252).

Antonio Machado, a quien ya le dedicó una sección en *Entre el clavel y la espada*, vuelve a convertirse en destinatario de otro poema en *Signos del día*, dieciséis años después de su muerte. Se titula “Retorno de Antonio Machado”:

Vienes, padre de ríos. Hoy me llegan,
en esta viva soledad sonora,
frente a otros ríos que a la mar navegan,
tus palabras de ayer y las de ahora.

Encendidas están, como tus huesos
que la tierra de Francia no calcina.
Cantan, la luz y el corazón ilesos,
y ese canto de amor nos ilumina.
[...]
Diga tu voz el viento, y tu palabra,
a tantos años de yacer dormido,
nos arme el brazo, la pasión nos abra
y nos devuelva nuestro Edén perdido.
(PC III: 256-257).

El final de este poema es muy revelador porque identifica claramente a España con el Paraíso perdido y alude a la promesa de un hipotético retorno. Una promesa que también se hace sentir en “El toro del pueblo vuelve”, que comienza planteando la situación de desesperanza vivida dentro de España, la cual vuelve a identificarse con el Toro:

Creyeron que aquel toro ya tenía
rotas las astas, el testud vencido;
que hasta cuando bramaba, su bramido
ni en el viento se oía.

Creyeron que su oscuro
dolor era agonía;
que el poder de su antigua reciedumbre
para el poder mortal estaba ya maduro;
que tu furor dormía doblado en mansedumbre.

Pero, de pronto, un día...
(PC III: 262).

Ese mismo Toro que se presentaba malherido, al borde de la muerte, en *Pleamar*, resurge en *Signos del día* con energías renovadas, henchido de luz, imbatible, borrando el recuerdo de aquellos años oscuros que sobrevinieron al final de la Guerra Civil:

El toro del pueblo sube,
rebosa el toro de España.
Por las calles crece, hambriento,
se empina furioso, salta.
Es un ciclón de hermosura,
tromba de rayos y llamas.
Vive el toro, vuelve el toro.
No hay ruedo, para él no hay plaza,
barreras que lo limiten,
hierros que le pongan trabas.
[...]
Levantará hasta a los muertos
por donde quiera que vaya.
Su paso será una hoguera,
su arremetida una bala.
No habrá oscuros que lo lidien,
no habrá picas, no habrá capas,
banderillas que lo doblen, estocadas que lo hagan
morder el polvo, mulillas
que lo arrastren. ¡No habrá nada!
Sólo su hervor y una nueva
lumbre en los montes de España.
(PC III: 262-263).

A pesar de las palabras del propio Alberti que se citaban al comienzo de este apartado, donde vinculaba su libro con la tristeza, en la mayoría de los poemas que lo componen siempre hay un final esperanzado, ilusionante. El último, sin embargo, es diferente al resto y novedoso, porque Alberti, que había renunciado a su fe religiosa en la década de los veinte, se dirige de pronto a Dios para denunciar la ejecución de Julián Grimau, un político comunista asesinado por el régimen franquista en 1963⁷². El poema, titulado “A Julián Grimau García fusilado hoy en España acusado de ‘rebelión militar’ en 1936”, acusa directamente a sus asesinos: “¡Rebelión militar! Di, ¿quién fue el

⁷² Esta fecha revela el extenso período de tiempo que abarca la versión final de *Signos del día*, cuyos primeros poemas datan de 1945.

asesino / de ayer y que en tu nombre hoy sigue asesinando? / Fulmínalo, Señor, con tu rayo divino, / porque si no, ¿hasta cuándo, hasta cuándo, hasta cuándo?” (PC III: 270). El poeta, ante la persistente indiferencia de las democracias europeas hacia España, opta ya por dirigirse a una divinidad en la que había dejado de creer.

En 1945, de forma simultánea a *Signos del día*, comienza a escribir Alberti los poemas que componen las *Coplas de Juan Panadero*, libro cuyos poemas más tardíos están fechados en 1953. Se trata de un poemario en el que, al igual que en *Signos del día*, Alberti dirige su mirada al panorama internacional –se constituye como profundamente antiimperialista– y denuncia el abandono de España, de su oscura España, enfrentando esta oscuridad a la luz de la esperanza de la hipotética liberación de su patria, del futuro regreso. En esta ocasión, el poeta crea un personaje que es en realidad su álter ego: Juan Panadero. Incluso el nombre de dicho personaje está pensado a propósito para que se mezcle con lo popular, para que represente a todo el pueblo español. Así define el propio Alberti, en 1968, a su Juan Panadero:

Este Juan andaluz, poeta popular de estos años terribles, soldado del ejército republicano, combatiente desde los gloriosos días del Cuartel de la Montaña, ha andado peregrinando por América, emigrado político, al igual que tantos españoles desterrados de nuestra patria después de casi tres años de guerra. [...] Juan Panadero es también, como se autotituló un gran poeta paisano suyo, un *andaluz universal*, un poeta no sólo de su pueblo, sino de todos los del mundo (PC III: 818).

Las conexiones entre Juan Panadero y el propio Alberti resultan más que evidentes, y se acentúan cuando Juan Panadero habla de su propio exilio, en el conjunto titulado “Juan Panadero en América”:

Juan Panadero de España
tuvo, cuando la perdió,
que pasar la mar salada.

Porque aunque la mar pasó,
Juan Panadero de España
ni se fue ni se perdió.

Porque es de Juan Panadero
no dar nada por perdido,
aunque la mar ande en medio.

Y así se puso a cantar

Juan Panadero de España
del otro lado del mar.
(PC III: 377).

Se refleja en estos versos la visión optimista de Alberti y su empeño por no desvincularse de su patria natal, a pesar de hallarse tan lejos, pero el pesimismo hace acto de presencia en “Coplas de Juan Panadero por los que mueren desterrados”: “Y ante una puerta cerrada, / ve mucha gente esperando... / Y luego..., ya no ve nada” (PC III: 389). Esa “puerta cerrada” hace referencia a las fronteras de España y, también, al portal del Paraíso. La visión de la España actual ofrecida por Alberti como Juan Panadero está desprovista de idealización. Escribe Concha Argente:

A través de una toma de postura personal (la toma de postura colectiva “Juan Panadero Alberti”), se olvida el pasado y se enfoca la España actual, el presente que ve el desterrado desde su perspectiva obligadamente alejada. El panorama es desolador: injusticia, terror, hambre, presencia extranjera (Argente del Castillo, 1986: 120).

La España del pasado, sin embargo, se contempla dulcificada. Surge en los recuerdos de la infancia de Juan Panadero asociada a las bodegas y al negocio vinícola: Cuando duermo, en los manteles / de mi soñar ruedan aros / perdidos de los toneles (PC III: 381). También su juventud, rememorada en las tertulias de amigos celebradas en el hogar de Pablo Neruda, la “Casa de las Flores”, situada en el madrileño barrio de Argüelles: “¡Casa alegre de las Flores! / Sobre Madrid, ¡cómo abrías / ventanas y miradores! / Miradores y ventanas, / cristales donde dormía / la nieve del Guadarrama” (PC III: 394-395). De aquellas distendidas reuniones, Juan Panadero va recordando, uno por uno, a los poetas e intelectuales que solían asistir, mencionando también al propio Rafael Alberti mediante una técnica de distanciamiento de su propio alter ego. Y es que este libro no está desvinculado con la nostalgia, sino que dicho sentimiento se viste ahora de colores nuevos, como explica Barbara Dale May: “A través de *Coplas de Juan Panadero*, la nostalgia llega a ser un sentimiento agresivo y activo, al poner la memoria acre al servicio del propósito político” (1978: 115).

La visión de Juan Panadero acerca de la España franquista también coincide con la de Alberti, sumiéndola en la oscuridad y en las tinieblas, en un ambiente de pesadilla:

Juan Panadero, dormido,
ve a tanto español que a tumbos

va por un túnel perdido.

¿Dónde está la luz? El cielo
se les ha muerto en los ojos
y el alma toda es de yelo.

[...]

¡Qué castigo! Es un desierto
sin sol, sin aire, sin agua...
Un mudo arenal de muertos.

[...]

Ya no hay tardes ni mañanas.
Llueve cal de las esquinas
y cera de las ventanas.

¡Qué larga noche! Los muros
se han cerrado como losas
de un gran cementerio oscuro.

Mas caminan. Pero son
ciegos difuntos que arrastran
polvo por un callejón.
(PC III: 397-398).

Nótese la gran similitud entre las imágenes de este conjunto de versos y el poema “Nocturno español” de *Signos del día*: el desierto, la ausencia de amaneceres, el luto, la presencia exclusiva de muertos. Además, Juan Panadero ataca directamente al responsable de tanta desdicha, el dictador Francisco Franco:

Alza el Caudillo la mano
y el suelo español se pone
todo negro de gusanos.

Va a misa, y con gran unción
en su vientre deposita
el pan de la comunión.

Digerido el sacramento,
firma religiosamente
cuarenta fusilamientos.

La conciencia ya serena,
por toda España reparte
calabozos y cadenas.

Acciones tan divinales,
le ganan las bendiciones
de obispos y cardenales.
(PC III: 390).

De nuevo, el poeta vuelve a relacionar, como en su etapa de poesía “de urgencia”, el catolicismo con el franquismo, y denuncia la hipocresía del clero al apoyar asesinatos y torturas, ideas que teóricamente serían contrarias a la doctrina de paz y amor de Jesucristo. Juan Panadero profundiza en la agonía de su España en conjuntos de versos como “Coplas varias de Juan Panadero sobre el terror”, “Juan Panadero ensalza en la memoria de José Gómez Gayoso y Antonio Seoane a los héroes caídos en la resistencia española” o “Juan Panadero pide por la libertad de López Raimundo y el pueblo español”. La libertad de España, la ayuda de Europa, la pide también en “Juan Panadero pide ayuda para el pueblo español”: “Pido para sostener / más alto el fuego que encienda / la luz del amanecer” (PC III: 416). Igual que en *Signos del día*, el amanecer se corresponde con el fin de la represión, del franquismo, y las personas y organizaciones que luchan por ello aparecen iluminadas, como es el caso de la Pasionaria, a quien define con estas palabras: “¡Lumbre que nos iluminas!” “Sol grande, estrella Polar” (PC III: 411), o del Partido Comunista de España, al que llama “Frente abierta, alumbradora; / claro ejemplo en la hora clara / como en la más negra hora” (PC III: 434). En el mismo conjunto de versos, titulado “A la manera de Juan Panadero, celebrando el XXX aniversario del Partido Comunista de España” –y en el que la voz lírica vuelve a ser de nuevo el propio Alberti–, dice:

Juan Panadero diría,
y yo con Juan Panadero,
que hay más sol en este día.

Hubo una lejana aurora
que al pueblo español le trajo
la luz por quien lucha ahora.

Estrella de los albores,
alba abierta en el camino
para los trabajadores.
(PC III: 431).

Así pues, aunque la oscuridad domine España, el poeta siempre nunca deja de aludir a la luz que puede disipar las tinieblas. Por ello, esta tercera crisis de Rafael Alberti no resultó tan profunda y torturadora como la segunda, en la que no veía luz más allá de la oscuridad. María Asunción Mateo escribe al respecto:

El dolor y el luto alcanza a Rafael Alberti no importa en dónde se encuentre. De su verso no puede desprenderse nunca la lenta agonía que está sufriendo su país [...]. Pero siempre la renovada frescura de su corazón encuentra salida esperanzada a las situaciones más desesperadas, para retomar así nuevo impulso, bríos insospechados y seguir cantando, todavía más fuerte (Mateo, 1990: 40).

La esperanza de Juan Panadero, como la de su autor, se centra en la ayuda externa que puede recibir España para salvarse, principalmente en los exiliados. Animalizando, de nuevo, al país, exclama:

¡Toro de la valentía!
¡Aquí, torito de España,
porque va a llegar tu día!

No estás en el mundo a solas.
Te suben olas de dentro,
de fuera te llegan olas.

Despiertos están, estamos:
tus hijos de allí, tus hijos
que lejos peregrinamos.
(PC III: 428).

Las *Coplas de Juan Panadero* poseen un estilo basado en el popularismo que, en ocasiones, ha podido ser infravalorado por la crítica. Concha Argente del Castillo analiza así la visión general sobre el libro: “Representa una de las direcciones de la poesía albertiana que le han proporcionado una crítica más dura, proyectándose el juicio de este libro en el global sobre la producción posterior a la guerra civil” (1986: 116). Sin embargo, ha habido voces, como la de María Asunción Mateo, que han insistido en dotar de importancia al libro dentro del conjunto albertiano: “Estas coplas son imprescindibles para estudiar la trayectoria y la amplitud de registros de la pluma de Alberti, en donde su voz se alza como representante del pueblo más que en ningún otro libro suyo” (Mateo, 1990: 38), o la de Concha Zardoya, que define así la obra: “De responsabilidad ciudadana política, comprometida con la historia en su curso inexorable” (Zardoya, 1987: 25). También Torres Nebrera ha destacado su importancia dentro del conjunto de toda su obra: “La protesta de poesía albertiana se identifica plenamente con las *Coplas de Juan Panadero* [...]. Esta larga serie de poemillas breves [...] recoge la voz más airada, más irónica y a veces más tierna del poeta” (2012: 157). Años más tarde, Alberti recuperaría a Juan Panadero en las “Nuevas coplas de Juan

Panadero”, cuando el retorno a España se proyectaba como algo más real que una hipótesis esperanzada.

Tanto en *Signos del día* como en *Coplas de Juan Panadero*, a pesar de que el poeta vuelve la mirada a los acontecimientos que tienen lugar en el mundo, hay un hueco también para la nostalgia, para el recuerdo de su pasado idealizado. Pero no debe entenderse esa nostalgia como opuesta al propósito de denuncia, sino que, como apunta Barbara Dale May, “funciona como una fuerza creativa. En ningún sentido es una emoción pasiva o frívola. Al contrario, alimenta y mantiene la cólera del poeta para que pueda satisfacer su responsabilidad de destierro comprometido” (May, 1978: 97).

4.5. Retornos de lo vivo lejano: la evasión imaginaria del exilio

El largo exilio en Argentina fue, para Alberti, uno de los períodos más fructíferos poéticamente hablando, en el que es posible hallar más diversidad de estilos, de enfoques y miradas, aunque, temáticamente, el recuerdo o la preocupación por España prevalecen. Durante todos esos años, el poeta se va moviendo entre “el clavel” – la lírica, el intimismo- y “la espada” –el compromiso social y político, el análisis de la situación de Europa–. Mientras que en *Signos del día* y *Coplas de Juan Panadero* la balanza se inclinaba claramente hacia la espada, Alberti reservó el clavel para *Retornos de lo vivo lejano*, un libro marcadamente intimista en el que abandona el poema-denuncia para bucear por los vericuetos de su memoria y sumergir al lector en un mundo evanescente de recuerdos que van componiendo sutilmente su biografía sentimental.

La composición del libro se extiende desde 1948 hasta 1956, año en el que está fechado el último poema. Se trata de una de las obras de exilio más cohesionadas temáticamente, en la que cada poema constituye un “Retorno...” de un momento vivido –o por vivir–, de un lugar rememorado o de una persona. En 1967, Alberti presenta así su poemario:

En aquellos años de destierro argentino, mi lejana vida española se me perfila hasta los más mínimos detalles, y son ahora los recuerdos –lugares, personas, deseos, amores, tristezas, alegrías...- los que me invaden hora a hora, haciendo del poema, no una elegía de las cosas ya muertas, sino, por el contrario, una presencia viva, regresada, de las cosas que en el pasado no murieron y siguen existiendo, aun a pesar de su aparente

lejanía. Libro sin fin, pues es como la crónica de los momentos mejores o peores de mi vida, de esos que espero siempre su retorno (PC III: 795).

Como él mismo reconoce, los recuerdos que componen *Retornos de lo vivo lejano* son de dos clases: luminosos o sombríos. Aunque explica que no son elegías, Isabel Paraíso insiste en clasificarlas como tal, inmersas dentro del conjunto de toda la literatura albertiana: “El tono elegíaco es, seguramente, el que resuena de modo más persistente a todo lo largo de la obra de Rafael Alberti. [...] La poesía de Alberti es una larga y agridulce rememoración de un pasado feliz” (Paraíso, 2003: 321).

Agridulce es, precisamente, el presente libro. Los primeros poemas aluden a episodios de su lejana niñez⁷³ y están cuajados de luminosidad. Al hablar de ellos, Paraíso matiza:

La elegía albertiana [...] presenta unos rasgos propios [...]. El poeta se siente exiliado, arrojado fuera de aquella felicidad que conoció en el pasado, sí, pero los rescoldos de esa felicidad aún calientan su presente y le permiten elevar un canto del que no están ausentes ráfagas de alegría (Paraíso, 2003: 321).

En estos poemas, en efecto, se puede hablar de una nostalgia dulcificada, más que de una melancolía dolorosa. Son recuerdos que parecen dibujar una sonrisa en el rostro del poeta al aparecersele. Generalmente, son los recuerdos los que se aparecen ante el autor, aunque a veces es él quien se obliga a buscarlos. A este respecto, señala Paraíso:

La rememoración albertiana es tanto pasiva como activa: los recuerdos vienen a él, y él va hacia los recuerdos. Este doble movimiento se refleja incluso gramaticalmente, en los verbos, que se agrupan en el eje de “venir” (u otros próximos, como “traer”) y en el eje de “ir” (o “escaparse”). El primer eje está más nutrido que el segundo (Paraíso, 2003: 334).

Eduardo González Lanuza precisa que, en realidad, los recuerdos se encuentran inmersos ya en el paisaje, que “cada paisaje que se le pone delante de los ojos no se le presenta como tal paisaje sino como eco y añoranza de otros antes vistos y ahora

⁷³ Uno de ellos, “Retornos de los días colegiales”, no se analizará en este apartado por haberse profundizado ya en él en el primer capítulo de la tesis, en el apartado dedicado a sus años como alumno de los jesuitas. En dicho poema, el recuerdo del colegio de los jesuitas no resulta tan sombrío como lo pintaría en épocas anteriores: en general, es un recuerdo luminoso, como casi todos los que componen la sección de *Retornos de lo vivo lejano*.

inalcanzables” (González Lanuza, 1963): 50). De cualquier modo, la aparición súbita de esos recuerdos, la irrupción del pasado en el presente, encuentra vías sutiles e inesperadas a partir de las cuales se manifiesta, demostrando con su presencia que no estaban muertos, sino acechando en la lejanía. El propio Alberti lo explica en uno de los poemas del libro, “Retornos del amor en los vívidos paisajes”:

Creemos, amor mío, que aquellos paisajes
se quedaron dormidos o muertos con nosotros
en la edad, en el día en que los habitamos;
que los árboles pierden la memoria
y las noches se van, dando al olvido
lo que las hizo hermosas y tal vez inmortales.

Pero basta el más leve palpitir de una hoja,
una estrella borrada que respira de pronto
para vernos los mismos alegres que llenamos
los lugares que juntos nos tuvieron.
(PC III: 335).

Y ante esas mínimas señales, explota la imagen perteneciente al pasado, imponiéndose sobre el presente, trasladando al poeta a un momento ya vivido, a menudo enmarcado dentro de la cotidianidad. Catherine G. Bellver lo explica del siguiente modo: “Cuando un poema se desenvuelve en el pasado nunca es un pasado cerrado, absoluto, sino un pasado doble cuyos dos niveles –personal y general, reciente y remoto- se reúnen en algún punto de mutuo contacto” (1984: 75). En la cotidianidad se perfila “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”, que contiene la siguiente dedicatoria: “A mi madre, que nos unía a todos en la música de su piano” (PC III: 317). Este poema evoca un momento cotidiano de su infancia experimentado junto a su madre, ya fallecida, y a sus cinco hermanos:

Y es ahora, distante,
más infinitamente que entonces, desterrado
del comedor primero, del rincón en penumbra
de la sala, es ahora,
cuando aquí, tembloroso,
traspasado de invierno el corazón, María,
Vicente, Milagritos, Agustín y Josefa,
uno, el seis, Rafael, vuelve a unirse a vosotros,
por la rama, el amor, por el mar y la pena,
a través de unas manos lloradas que se fueron.
(PC III: 318).

Su hermana más querida, Josefa –“Pipi”–, es la protagonista de otro de los poemas de la primera sección del libro, el titulado “Retornos de una mañana de primavera”. Este recuerdo también se sitúa en la infancia, que el poeta define como “la edad en que el viento sueña en doblar al viento” (PC III: 317). Al igual que en “Retornos de Chopin...” el presente queda representado por un corazón “traspasado de invierno”, la llamada de esta hermana evocada desde el pasado interrumpe un presente insatisfactorio: “Desde tantas angustias sin eco, desde tantos / días iguales, noches de un mismo rostro, desde / las similares cuevas de cada hora, es dulce / no ofrecer resistencia a tu verde llamada” (PC III: 316). Superado el presente, el poeta viaja en el tiempo y se abandona a ese recuerdo:

Desciende, niña mía, de las torres. Tú eres
mi hermana, sí, mi hermana. La más pequeña. Vamos,
descalzos por las rocas, en los presos olvidos del agua, en sus dorsales
osamentas, sin miedo
contra los insufribles moluscos obstinados.

[...]

¿Quién me veda poblarte, hoy a tanta distancia,
las playas de aquel día, de aquel largo poniente,
con el recién subido potro del mar llevando
la primavera alzada en su borren de espumas?

Mucho has llorado, hermana, para que yo no pueda
llenarte las orillas de pasos venturosos,
de columpiadas flores la rota arquitectura
y de un amor las copas jubilosas del aire.

Recibe lo que el mar me trajo esta mañana
y suplícale siempre para mí sus retornos.
(PC III: 316-317).

El contraste entre un presente sombrío y un pasado feliz, perteneciente a la infancia, a la edad de la inocencia, también se observa en el primer poema del libro, “Retornos de una tarde de lluvia”, que rememora, una vez más, la figura de la madre:

Te asomarías tú, vejez blanca, saliéndote
de tus templadas sábanas de nietos y ojos dulces,
y mi madre a los vidrios de colores
del alto mirador que recorría
una ciudad azul de nubes sombras
con barandales verdes
resonados de súbito a la tarde
por los dedos que el mar secretamente

y como por descuido abandona en la brisa.
(PC III: 313).

En este caso, es el presente el tiempo victorioso, disolviendo al final del poema la imagen arrancada de la niñez y devolviendo a la voz lírica a su triste realidad:

¿Quién ve en lo oscuro,
quién pretende sombras,
quién concretar la noche sin estrellas?
Se murió el mar, se murió el mar, murieron
con él las cosas que llegaron. Quedan,
ya sólo quedan, ¿oyes?
una conversación confusa, un errabundo
coloquio sin palabras que entender, un temido,
un invasor espanto
a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño.
(PC III: 314).

Los dos últimos poemas de la primera sección del libro no pertenecen ya a la infancia, sino a la juventud. “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)” evoca, en su cuadragésimo cuarto cumpleaños, un 16 de diciembre, su visita en 1925 a la casa de Juan Ramón Jiménez en Moguer, el día en que ambos poetas se conocieron y Alberti le mostró sus primeras composiciones. Al final del poema, introduce una reflexión sobre el paso del tiempo: “¡Oh señalado tiempo! / Él entonces tenía / la misma edad que hoy, / dieciséis de diciembre, / tengo yo aquí tan lejos / de aquella tarde pura / en que le subí el mar / a su sola azotea” (PC III: 320). Juan Ramón, en aquel tiempo, tenía cuarenta y cuatro años, la misma que alcanza Alberti en el momento de escribir el poema.

Pero, como afirma Concha Zardoya, a veces “la soñada reviviscencia deja en el alma una estela de desconsuelo” (1990: 321). “Retornos de una mañana de otoño” contiene no un tono luminoso, sino una tristeza reconocida por el propio poeta:

Me voy de aquí, me alejo, llorando, sí, llorando,
(ya es hora de gritar que estoy llorando; es hora
ya otra vez, nuevamente, de gritar que lo estoy);
me voy de aquí, me alejo
por esta interminable desgracia desoída,
con los hombros doblados de abandonadas hojas
y la frente ya dentro del otoño.

No es difícil llegar hasta ti sin moverse,
ciudad, ni hasta vosotras, alamedas queridas.
(PC III: 320).

La ciudad evocada en este poema es Madrid: Madrid al comienzo de la Guerra Civil española, una época que el poeta recuerda con añoranza, como el tiempo en el que encontró su lugar en el mundo al servicio de la causa republicana.

El otoño, para Alberti, se identifica con la tristeza. El momento culminante de esta tristeza se produce en el poema “Nuevos retornos del otoño”, que resulta esencial en este estudio porque plasma, de forma precisa, una de las ideas generales que trata de transmitirse: la tristeza latente e inseparable de Alberti, sus esfuerzos por mostrarse alegre a pesar del tormento que interiormente lo invade. En este poema, la voz lírica explota:

Nos dicen: Sed alegres.
Que no escuchen los hombres rodar en vuestros cantos
ni el más leve ruido de una lágrima.
Está bien. Yo quisiera, diariamente lo quiero,
mas hay horas, hay días, hasta meses y años
en que se carga el alma de una justa tristeza
y por tantos motivos que luchan silenciosos
rompe a llorar, abiertas las llaves de los ríos.
(PC III: 326).

El mismo poeta que en libros contemporáneos a este canta la valentía de su pueblo y evoca la esperanza, aquí parece agotado, vencido, arrasado; hasta el punto de desear la muerte, de sentirse perdido en un pozo de soledad:

Miro el otoño, escucho sus aguas melancólicas
de dobladas umbrías que pronto van a irse.
Me miro a mí, me escucho esta mañana
y perdido ese miedo
que me atenaza a veces hasta dejarme mudo,
me repito: Confiesa,
grita valientemente que quisieras morirte.

Di también: Tienes frío.
Di también: Estás solo, aunque otros te acompañen.
¿Qué sería de ti si al cabo no volvieras?
Tus amigos, tu niña, tu mujer, todos esos
que parecen quererte de verdad, ¿qué dirían?
(PC III: 326-327).

En la última estrofa, trata de justificarse, de disculparse ante aquellos por quienes debe ser fuerte, con los que se ha comprometido a insuflarles su esperanza:

Sonreíd. Sed alegres. Cantad la vida nueva.
Pero yo sin vivirla, ¡cuántas veces la canto!
¡Cuántas veces animo ciegamente a los tristes,
diciéndoles: Sed fuertes, porque vuestra es el alba!
Perdonadme que hoy sienta pena y la diga.
No me culpéis. Ha sido
la vuelta del otoño.
(PC III: 327).

Más adelante, en el mismo libro, hace alusión de nuevo a esos momentos de agotamiento espiritual, de depresión, utilizando el término “ángel de sombra”, que remite al poemario de *Sobre los ángeles* y a aquellas criaturas angélico-demoníacas que lo poblaban, que en realidad eran partes del alma del propio poeta cuando este atravesaba una profunda crisis existencial. En su interior batallaban ángeles buenos con ángeles malvados, como representaciones de todo lo positivo y lo negativo que convivía en él. Este “ángel de sombra” de *Retornos de lo vivo lejano* no parece malvado sino, más bien, depresivo y melancólico, como se puede observar en el poema, dirigido a su amor, María Teresa León:

A veces, amor mío, soy tu ángel de sombra.
Me levanto de no sé qué guaridas,
fulmíneo, entre los dientes
una espada de filos amargos, una triste
espada que tú bien, mi pobre amor, conoces.
Son los días oscuros de la furia, las horas
del despiadado despertar, queriéndote
en medio de las lágrimas subidas
del más injusto y dulce desconsuelo.
Yo sé, mi amor, de dónde esas tinieblas
vienen a mí, ciñéndote, apretándome
hasta hacerlas caer sobre tus hombros
y doblarlos, deshechos como un río.
(PC III: 340).

Como ante aquellos ángeles de antaño, el poeta debe luchar contra éste nuevo para derrotarlo y poder vencer a la depresión:

¿Qué quieres tú, si a veces, amor mío, así soy,
cuando en las imborrables piedras pasadas, ciego,
me destrozo y batallo por romperlas,
por verte libre y sola en la luz mía?
Vencido siempre, aniquilado siempre,

vuelvo a la calma, amor, a la serena
felicidad, hasta ese oscuro instante
en que de nuevo bajo a mis guaridas
para erguirme otra vez tu ángel de sombra.
(PC III: 340-341).

El dolor que atenaza a la voz lírica durante las invasiones del ángel de sombra es un dolor familiar y antiguo, procedente del pasado, vinculado a aquellas visiones terroríficas que lo asaltaban durante su enfermedad pulmonar, a comienzos de la década de los veinte; “altas figuras pálidas”, las llama en el poema “Retornos de una antigua tristeza”:

Tardes, o más bien noches, en que a veces, de pronto,
me siento rodeado de altas figuras pálidas,
sombras exangües, lívidas
luces que me penetran de amarillo las sienes.

Y entre escaleras largas,
por las que un persistente
presentimiento oscuro
de yertos labios deja
heladores contactos,
me siento conducido hacia naves profundas
donde las voces llegan a ser como un susurro
de voces, un vencido
eco sólo de voces,
subterráneas gargantas que murieran
por romper algún muro,
subir de alguna sima,
sacudirse de algo lento que las ahoga.
(PC III: 352).

Dichas sombras son “subterráneas”, provienen de “naves profundas” y se hallan ahogadas, asfixiadas. De nuevo, surge inevitablemente el recuerdo de las siniestras y cerradas galerías de *Sermones* y *moradas*. La voz lírica se dirige a estas presencias para cuestionarles:

¿Quiénes sois tan hundidos, tan lejanos de ojerás
en las que se consumen como llama morada
enturbiecidos sueños que no os poblaron nunca?
¿Quiénes tan lastimados, tan murientes de vida,
altos cirios extáticos en eterno derrame?

Os escucho con miedo,
vigilo con espanto vuestra invasión, el frío

vaho que sordamente os aprisiona, y busco
evadirme callado, desprenderme
de esa antigua tristeza,
de ese gustoso y lento agonizar que sube,
que de vosotros llega hasta mí algunas tardes,
o bien algunas noches solitarias, de pronto.
(PC III: 352).

Por tanto, como se observa, los recuerdos que retornan al presente de Alberti no son todos dichosos, o luminosos; de hecho, se produce en el libro un progresivo ensombrecimiento. A pesar de ello, hay que destacar en el lado contrario, el de la luz, la segunda sección del poemario –con la excepción de “Retornos del ángel de sombra”–. Esta sección, “Retornos del amor”, es la única titulada de las tres que componen el libro, y rememora instantes y días del poeta vividos junto a su esposa, María Teresa León. Comienza con el poema “Retornos del amor recién aparecido”, donde se evoca aquella crisis terrible de finales de la década de los veinte y cómo la aparición de María Teresa constituyó una luz que disipó esa oscuridad⁷⁴. En “Retornos del amor tal como era” continúa identificándola con la luz: “Eras en aquel tiempo rubia y grande, / sólida espuma ardiente y levantada. / Parecías un cuerpo desprendido / de los centros del sol, abandonado / por un golpe de mar en las arenas” (PC III: 330). Para la voz lírica, aquella primera época junto a su amor fue “la más bella edad del corazón. Retorna / hoy tan distante en que la estoy soñando / sobre este viejo tronco, en un camino / que no me lleva ya a ninguna parte” (PC III: 332). Otra vez, el contraste entre un pasado idílico y un presente desesperanzado e insatisfactorio.

La tercera sección tiene como tema principal el exilio y comienza contemplando al mar como elemento conector del pasado y el presente:

Tú vuelves siempre y siempre
más claro y perfilado, más maduro
de pleno azul y antigua transparencia.
Desde allí te veía como ahora,
lejano mar, te miro,
desde esta tarde de otro continente,
colgado en mi memoria, atravesándola
de poniente a levante,
de mediodía a norte.
Tuve yo que escalar aquella fina hondura,
aquel cielo de estatuas y rumores

⁷⁴ Este poema se analiza anteriormente en el presente trabajo, en el capítulo referente a la poesía política.

para abrazarte todo y retenerte.
(PC III: 346).

Escribe Barbara Dale May que “al resucitar los recuerdos de su vida pasada, el mar significa para Alberti la vida misma” (1978: 104). Surge también como telón de fondo en “Retornos de una dura obsesión”, donde el poeta se desdobra en una segunda persona y se dice a sí mismo:

Ahí sigues, como un vendaval de tiempo,
como
cuando desenraizándote el corazón saliste,
lleno de tierra herida,
de las tierras y el mar que te acunaron,
que sostuvieron luego
tu delgada y febril adolescencia,
tu larga juventud que imaginaste un día
sin ocaso, tu ascenso
a madurez de hombre.
(PC III: 351).

En esta última sección hay un lugar especial para España y el pueblo español, a quien le dice: “En verdad, tú no tienes / que retornar a mí, porque siempre has estado / y estás en la corriente continua de mi sangre” (PC II: 359). Y como el pueblo español, también permanece unido a él el fallecido Federico García Lorca. En “Retornos de un poeta asesinado (F. G. L.)”, su recuerdo surge envuelto en una cierta culpabilidad que tortura a Alberti: “Dime si no has querido significar con eso / que, a pesar de las mínimas batallas que reñimos, / sigues unido a mí más que nunca en la muerte / por las veces que acaso / no lo estuvimos –ay, perdóname!– en la vida” (PC III: 357).

Y Lorca no es el único amigo muerto que encuentra cabida entre las páginas de *Retornos de lo vivo lejano*: también hay sendos poemas dedicados a Bertolt Brecht y Paul Éluard, y el último, fechado en 1958, se dirige a Vicente Aleixandre, quien, al contrario que los demás, no está muerto. Aleixandre, que a pesar de no comulgar con las ideas del franquismo decidió no abandonar España, representaba para Alberti la lejana resistencia, la luz debilitada de la poesía aún presente entre tanta oscuridad. En la última estrofa que le dedica dibuja la esperanza del regreso, lo que sería un retorno definitivo: “Que tus soles / venideros no pasen y, altos, sigan / penetrándote siempre / de igual temblor para que en mi retorno / tu misma luz de hoy pueda hablarme” (PC III: 365).

Sin embargo, en otro momento del libro, la idea del añorado regreso a España la contempla con cierto temor. Se trata de “Retornos de un día de retornos”, un poema especial dentro del conjunto, porque no rememora un recuerdo del pasado, sino que fantasea con una posible situación futura. Comienza reflexionando: “Algún día quizás, / seguramente, / alguien / [...] se acordará de mí pensándome tan lejos / y dirá lo que yo, si hubiese retornado” (PC III: 321). A continuación, se desdobra en el futuro para contemplar las cosas que ya no serán como él las recuerda: “Algo quisieras tú decirte al verte, pero / sabes bien que el arroyo / que corre por tu voz nunca ha de repetirse, / que a tu imagen pasada no altera la presente” (PC III: 322). A sí mismo se dice: “Llegas de caminante, de romero en tu patria” (PC III: 322). Aquí Alberti está adelantando lo que ocurriría muchos años después cuando, finalizado el franquismo, regresara a su país natal para descubrir que ya no era, en su mayor parte, el que recordaba. Y es que el poeta, en lo más íntimo de su ser, era consciente de su condición de eterno exiliado interior, anhelante de paraísos sucesivamente perdidos.

Los extractos de paraísos son momentáneamente recuperados por Alberti en este libro por medio de la memoria, aunque a veces aparezcan difuminados, como los colores -“No pierdas los colores que te juegan caminos / esta tarde en tu breve jardín murado. Mira. / Aquí están. Tú los tocas. Son los mismos colores / que en tu corazón viven ya un poco despintados” (PC III: 325)- y desaparezcan prestos, tan imprevisiblemente como llegaron -“Isla de amor, escúchame, antes de que te vayas, / antes, ya que has venido, de que escapes de nuevo” (PC III: 324)-.

Retornos de lo vivo lejano cumple, de algún modo, una función catártica para el poeta, que necesita renovar sus energías, tomándolas de esos restos de paraísos que va idealizando cada vez más en su memoria. Como dice Isabel Paraíso:

Función característica tiene el recuerdo en Alberti: consuelo del presente, complementación de la semivida actual con la intensa vida de los recuerdos; incluso anulación -provisional- del presente, sustituido por un pasado que vuelve, que revive en el presente. Alberti, a quien Bergamín recuerda como “el Alegre”, necesita huir de su situación de exilio y derrota. Recuperar la vida, recuperar la alegría (Paraíso, 2003: 333)

Al respecto del concepto de “semivida” esgrimido por Paraíso, cabe citar a Concha Zardoya cuando afirma del destierro que “más que ausencia es amputación física, moral y sentimental: vivir en él es desvivirse, es desnacer, es premorir” (Zardoya, 1990: 321). *Retornos de lo vivo lejano* constituye una constante y necesaria evasión de

su situación de exiliado por medio de la imaginación. Alberti deja de mirar hacia fuera y se sumerge, como antaño, en su propia psique, en los recuerdos tristes y amables que han ido tejiendo su singular biografía, y lo hace buscando desesperadamente sus raíces en un momento en el que se siente inmerso en una crisis, perdido.

4.6. *Poemas de Punta del Este* y *Ora marítima*: la idealización de Madrid y de Cádiz, paraísos perdidos, y su reconstrucción fuera de España

Se observaba en el análisis de *Retornos de lo vivo lejano* que Alberti encontraba la forma de evadirse de su propio exilio mediante la inmersión en sus recuerdos, los cuales acechaban en los elementos más imprevistos del paisaje americano. Otra vía de escape consistió en la reconstrucción imaginaria de su perdida patria dentro del nuevo continente. Como dice Francisco Javier Mora, “Alberti [...] va construyendo, incluso físicamente, una España fuera de España” (Mora, 2000: 556).

El lector se encuentra así con *Poemas de Punta del Este*, libro escrito entre 1945 y 1956 durante sus estancias vacacionales en Punta del Este (Uruguay), compuesto de breves prosas autobiográficas y canciones. En él, inicialmente, el poeta canta a los bosques y la tierra uruguayos que le levantan el ánimo y son fuente de alegría y esperanza para él y su hija, Aitana. Rosa María Grillo define el libro como “un paréntesis, una excepción en aquel largo recorrido entre pasado y presente, entre España y América, patria y exilio”, “unas ‘vacaciones’ de este compromiso consigo mismo y con la España de sus recuerdos” (Grillo, 2004: 427, 428). Ciertamente, Alberti se siente bien acogido por los paisajes de Punta del Este y confiesa en un momento dado: “Nada como sentirse comprendido, / enlazado, mezclado, arrebatado / por este misterioso idioma de los bosques, / de la mar, / de los vientos y las nubes” (PC III: 302).

Sin embargo, aunque en el poemario sin duda hay cabida para el elogio a los paisajes americanos, la afirmación de Grillo no se corresponde del todo con la realidad, porque, desde el comienzo, en la contemplación de los bosques uruguayos irrumpen súbitos recuerdos de España. Alberti, por ejemplo, no puede olvidarse de la diferencia estacional y, cuando se acerca el otoño en Punta del Este, piensa: “Allí ya comenzó la primavera. Yo pienso en las prisiones. Juan Panadero, antes este solo pensamiento, se hubiera desatado en una dura ristra de coplas” (PC III: 275). El uso del adverbio “allí”

referido a España, sin mencionar el lugar, indica una constante e inevitable presencia de la patria perdida en el pensamiento del poeta. Los bosques uruguayos se transforman en los españoles:

Parecería como si hoy el mar se hubiese ido, abandonando las cercanías del bosque. ¿Me hallo de improviso en los pinares del Guadarrama? Cercedilla, Los Molinos, San Rafael... ¿Cómo cimbraba el acueducto de Segovia aquella tarde con el viento! Al son del agua y el aire guadarrameños escribí mis primeras canciones. Hoy el mar y los pinos uruguayos me consuelan. Y las canciones que me suben ya en mitad de la vida, se hacen más hondas y ligeras arrulladas por ellos (PC III: 275).

En ocasiones, los recuerdos aparecen de forma abrupta y a través de elementos sin aparente conexión: “¿Con qué velocidad el estallido de la espuma me pone en mis lejanos días madrileños del Museo del Prado!” (PC III: 277). Otras veces, la reconstrucción imaginaria de los paisajes americanos no es suficiente y el poeta despierta con tristeza en su realidad de exiliado:

Noche. Cuando al entrar en casa miro al cielo y buscando, nostálgico, la Osa Mayor de mi hemisferio Norte, me surge, de un agujero negro de la Vía Láctea, la geometría perfecta de la Cruz del Sur, recuerdo que mi vida corre ya muchos años bajo la noche austral de América, lejos, muy lejos de los cielos de España (PC III: 278).

Por mucho que trate de convencerse a sí mismo de que puede regresar a España sin volver a ella, América no es su tierra añorada. Y entonces surge la tristeza, el sentimiento de soledad y desarraigo expresado en el último poema del libro: “¿Qué solo estoy a veces, oh qué solo, / y hasta qué pobre y triste y olvidado! / Me gustaría así pedir limosna / por mis playas natales y mis campos” (PC III: 309). No en vano señala Concha Argente del Castillo que “es quizá el tema que condensa todos los demás, el tema de la soledad” (1986: 96). Alberti fracasa en su intento de cantar a los paisajes uruguayos como lo hiciera por sus playas y bosques españoles: al final, siempre regresa al recuerdo de España. Opina Ricardo Gullón:

Parecen frustrados los *Poemas de Punta del Este* [...]. ¿Cómo podría cantar el paisaje habitado entonces por él si su imaginación estaba colmada por los pinares del Guadarrama? [...] El diálogo con los pinos del Uruguay era imposible [...] mientras entre ellos y el poeta se interpusieran, sólidos e invisibles, árboles de España (Gullón, 1984: 258).

Lo máximo a lo que llega el poeta es a contemplar con cariño los bosques de Punta del Este, pero sin olvidar jamás su patria ni su hipotético retorno a ella en un futuro. Como bien expresa en el poema “Pinares del Uruguay”: “Pinar, te quiero y te digo / que habrá un pinar en España / que siempre hablará conmigo” (PC III: 289). De esta forma, el tiempo en *Poemas de Punta del Este* va tomando una forma evanescente, transeúnte entre dos épocas; como afirma Concha Argente: “Es así este libro una transmutación poética de lo cotidiano, de lo íntimo; en el que la preocupación del tiempo, medido a través de los instantes irrecuperables, a través del día que transcurre, de las estaciones que van y vienen, da el tono y el ritmo” (1986: 94).

Lo irónico es que, años más tarde, en 1967, cuando ya residía en Europa, Alberti rememora con nostalgia aquellos paisajes de Punta del Este en los que antes solo veía el recuerdo de los otros perdidos de España:

Ahora ya no estoy allí. En el momento de escribir estas líneas veo el Mediterráneo desde mi ventana luchando por subir al Museo Picasso, alzado en los “rampats” de la ciudad francesa de Antibes. Y por encima de las olas se van mis ojos a las otras orillas, esas que me entregaban su sonrisa y volvían dichosos mis estíos allá en Punta del Este (PC III: 790).

He aquí la maldición albertiana de idealizar, de convertir en paraísos perdidos aquellos territorios que ha abandonado. Para Catherine G. Bellver, se trata de un efecto adverso de la nostalgia, tan amable y consoladora en otros momentos:

La nostalgia, como cualquier obsesión, puede llegar, por sus excesos, casi a un nivel de vicio, cegando al poeta y distorsionando la realidad que se plantea delante de él. Sus prejuicios contra el medio que le rodea impiden que encuentre o busque en él algo que le agrade. [...] Lo que ve no es la realidad palpable y presente sino una imagen de su perdido pasado sobrepuesta a esta realidad, la cual siempre juzga inadecuada e inferior (Bellver, 1984: 24).

La reconstrucción imaginaria, física, de España en el exilio, continuaría a lo largo de muchos años. En 1950, sin ir más lejos, el recuerdo de su país aparece insertado en el libro *Buenos Aires en tinta china*, donde la capital argentina se convierte en Barcelona: “La Avenida de Mayo reluce en tu corona / como la más preciosa rambla de Barcelona. / Trasnochadora España que reina en el café, / mezclando a voz en grito el vos, el *chau* y el *che*” (PC III: 450). Se ha demostrado en apartados anteriores que también el mar constituirá siempre un elemento conector con su pasado, puesto que,

como explica María Ángeles González Briz, “Los momentos más admirativos están vinculados a la cercanía del mar, muy significativa, porque se asocia al paisaje marino de la infancia, pero sobre todo porque el mar representa la idea del viaje, la posibilidad del retorno” (2004: 402).

A las dos vías de escape analizadas, la huida por medio de los recuerdos y la reconstrucción imaginaria de España en el continente americano, hay que sumarle otra más: la afirmación de sus raíces a través de la evasión a una época gloriosa o mitológica experimentada por su lugar de nacimiento. Como afirma Francisco Javier Mora, “el exiliado, al verse arrancado de sus raíces, de su contexto histórico y social, se plantea más radicalmente que cualquier otro los rasgos que lo identifican, porque su yo se encuentra en proceso de transformación y desintegración” (2000: 553). Arnoldo Liberman también insiste en la pérdida de identidad que lleva aparejada el exilio político, que para él supone “perder el espejo múltiple donde [el exiliado] había podido mirarse durante decenios, ese vínculo especular y alimenticio que nutría su propia imagen, su más recóndita identidad” (1993: 548).

Esta idea encuentra su concreción real en el singular poemario *Ora marítima*, fechado en 1953: un homenaje por el trimilenario de la fundación de Cádiz en el que el poeta despliega la historia y la mitología de su tierra natal –la llama en un poema “Cádiz, sueño de mi infancia”–, a la que añora y canta:

¡Si yo hubiera podido, oh Cádiz, a tu vera,
hoy, junto a ti, metido en tus raíces,
hablarte como entonces,
como cuando descalzo por tus verdes orillas
iba a tu mar robándole caracoles y algas!
[...]
Yo sé que lo lejano,
sí, que lo más lejano, aunque se llame
Mar de Solís o Río de la Plata,
no hace que los oídos
de tu siempre dispuesto corazón no me oigan.
Por encima del mar voy de nuevo a cantarte.
(PC III: 461).

Y aquí se vuelve más gaditano que nunca, ensalzando el pasado glorioso del territorio, reviviendo personajes mitológicos y elogiando la belleza de todos sus rincones. Tiene razón Catherine G. Bellver al afirmar que este súbito nacionalismo “se

traduce en un idealismo acentuado” (1984: 13). La misma autora señala la impresión de tiempo “eterno”, más que suspendido, creada por Alberti al retrotraerse a un pasado tan remoto e idealizado.

No se ha de olvidar que Cádiz, símbolo de la infancia, fue su primer gran paraíso perdido, y que se sintió un exiliado desde que lo abandonara para trasladarse a Madrid con su familia en 1917. Por ello, en el poemario se solapan los recuerdos de su niñez con la historia y la mitología del territorio, como ocurre en el poema “La Atlántida gaditana”, donde se mezclan pasado y presente:

Iba, alegre, en un coche de caballos
hacia la Santa Luz, hacia Sanlúcar,
[...]
Lejos, sentado ahora en las contrarias
orillas, recibiendo
las mismas oceánicas olas, me voy con ellas,
todo yo me sumerjo en tan antiguo
sol misterioso, isleña
raza potente desaparecida.
(PC III: 466).

Ora marítima es la expresión más clara y evidente de la progresiva idealización de España en el pensamiento de Alberti. Los territorios perdidos, al ir transformándose en paraísos, retienen solamente sus rasgos positivos y se disipan poco a poco las partes más sombrías del recuerdo. Así, como se veía en un apartado anterior, el otrora terrorífico colegio jesuita de El Puerto de Santa María se fue dulcificando en la memoria, y de la Guerra Civil el poeta recordaba, por encima de las muertes y el horror, el espíritu combativo del pueblo, su ánimo por una causa que él consideraba justa. El propio Alberti era consciente de esta idealización, como refleja en las siguientes palabras, recogidas por Manuel Bayo en los años setenta: “La presencia de España, después de pasado tanto tiempo, se ha convertido en una especie de nostalgia grande y suave; escribiendo de cualquier cosa siempre sale, a veces demasiado suave, *como una España inventada por uno*” (Bayo, 1974: 104). Pero soñar con el retorno a ese Paraíso cada vez más maravilloso en el recuerdo sería lo que le confiriera fuerzas para resistir, para seguir cantando, y el sueño se haría cada vez más intenso, más invasivo, en el largo tiempo que duró su exilio.

4.7. *Baladas y canciones del Paraná y Abierto a todas horas*. Tristeza y espera en el exilio. La pérdida progresiva de la identidad del poeta

Continuaba el largo exilio argentino en la década de los cincuenta. España se configuraba, cada vez más, como una realidad lejana, un Paraíso idílico y perdido. Alberti había ido confeccionando su poética a partir de la añoranza por su patria y de la esperanza de un regreso pero, al mismo tiempo, trataba de no dejar a un lado los hermosos paisajes argentinos, las ciudades y sus gentes. En el anterior apartado, se contemplaba *Poemas de Punta del Este* como un intento de homenajear a los bosques del Uruguay donde residía por temporadas; un intento fallido porque, finalmente, los recuerdos de sus bosques y mares españoles irrumpían e invadían su canto.

Algo parecido, pero de forma más intensa, ocurre en el poemario *Baladas y canciones del Paraná*, como señala Bárbara Dale May:

Mientras la nostalgia, a veces, ofrece cierto refugio de la realidad actual, persigue al ser y no le permite vivir libre de los fantasmas de su pasado. Aunque quiera borrar de la memoria aquella vida lejana, el poeta no se aviene a ello, puesto que se debe tanto a los difuntos y sacrificados de aquel período de su vida. Además, tiene que mantener los ideales a los cuales se ha comprometido (May, 1978: 117-118).

Más adelante, Ricardo Gullón vuelve a insistir en el fracaso de ese intento por abarcar sólo el presente, habiendo superado el pasado:

Las *Baladas y Canciones del Paraná* se centran en lo presente, en la naturaleza y la realidad argentina donde Alberti trataba de afirmarse. [...] El esfuerzo por ahuyentar los retornos fracasa: los pinos, las nubes tienen color de patria y los azahares del Paraná fragancia de tierra andaluza. [...] Alberti seguía viviendo espiritualmente en España (Gullón, 1984: 262).

Para Concha Argente del Castillo, se trata de “un sino fatal, la condena de la añoranza que no se produce en los paisajes de los que meramente ha sido espectador, sino en aquellos que se han asumido plenamente” (1986: 141).

En *La arboleda* perdida, el propio Alberti diría de este poemario: “En él, entrelazada a mis nuevas raíces americanas, la presencia de mis largas angustias españolas está más viva y clara que en ningún otro” (PRC II: 387). Fue escrito entre 1953 y 1954 junto al río Paraná, cuando Alberti y María Teresa León residían en la llamada Quinta del Mayor loco, una casa envuelta en una inquietante atmósfera de

leyenda en cuya historia se entremezclaban los asesinatos y los fantasmas. Sin duda, una fuente de inspiración para Alberti, que tituló a la primera sección de su libro, precisamente, “Baladas de la Quinta del Mayor loco”, y recuperando como personaje al fantasma de aquel Mayor que, según la leyenda, había enloquecido.

En esta sección se encuentra uno de los poemas más relevantes, si no el que más, para el presente estudio: la “Balada de la nostalgia inseparable”⁷⁵, donde el poeta describe la eterna sensación de añoranza del pasado que envuelve toda su obra: “Siempre esta nostalgia, esta inseparable / nostalgia que todo lo aleja y lo cambia” (PC III: 509). Dicho poema podría resumir gran parte de la literatura albertiana y explicar su condición de exilio interior, inherente a su persona desde el momento en que dejó la infancia –y Cádiz– atrás, allá por 1917.

La “nostalgia inseparable” se manifiesta en forma de repentinos recuerdos que asaltan el presente, como ocurría en *Retornos de lo vivo lejano*, como continúa ocurriendo, aunque el poeta no lo busque, en *Baladas y canciones del Paraná*. Dice el propio Alberti de las composiciones de este libro que:

se ven latir en ellas todos los años de dolor y nostalgia que andan dentro de mí, al mismo ritmo de la sangre; porque yo no podré cantar ya nunca dividiendo en dos partes el correr de mi vida: aquí, de este lado, lo sereno, luminoso, optimista, y de este otro, lo, lo dramático, oscuro, triste, todo lo señalado por los signos crueles de mi tiempo (PC III: 840).

Resulta imposible para él separar su cantar, porque presente y pasado se entremezclan configurando lo que González Briz denominó “un mundo fantasmal” (González Briz, 2004: 411); es decir, un universo evanescente, asaltado de recuerdos fugaces que interrumpen el ahora, determinado por una completa desorientación temporal que comienza en detalles como la inadaptación al horario austral. El cambio de estaciones en Argentina constituye el arranque inevitable de una reflexión sobre la situación vivida allá lejos, en España: “Los amarillos ya estarán llegando / a aquellas tierras de por sí amarillas. / Quiero oírlos llegar cantando / tan lejos de las dos Castillas” (PC III: 541). El poeta es consciente en todo momento de la diferencia horaria que separa América de España y no puede evitar reflexionar sobre ello, como ocurre en la “Canción 25”:

⁷⁵ Se analizó en el primer capítulo.

Por allí, ahora, ya estarán durmiendo,
mientras aquí llueve con sol.
Los asesinos, los tristes,
bien escondidas las manos
debajo de la almohada.

Por allí, ahora, sobre sus raídas
cabezas pálidas, sordas,
mientras aquí llueve con sol,
la mirada de algún santo,
la de la Virgen tal vez,
o los brazos
abiertos violentamente
del pobre Crucificado.
(PC III: 522-523).

La situación de la España presente, sobre la que fantasea, permanece para él anclada en la oscuridad y la miseria: “Tanta hambre en aquellas tierras. / Tanto hombre casi desnudo” (PC II: 531). Y se dulcifica cuando se trata de esa España idealizada, ajena a la política –“Tierras lejanas... Y toros. / Y barcos... Mares lejanas. / Os beso, tierras sagradas / para mí, lejanas tierras” (PC III: 518)– o vinculada a épocas pretéritas. En “Canción 16”, por ejemplo, Alberti se vuelve de nuevo hacia el recuerdo de Antonio Machado, símbolo perteneciente a otro tiempo de España: “Con cuánta melancolía / pienso en ti. Tú hubieras visto / lo que yo miro esta tarde” (PC III: 517).

Otro rasgo de esa atemporalidad, de esa desorientación temporal en que parece desarrollarse el poemario, es la inmovilidad exasperante de los paisajes americanos, en los que Alberti lleva demasiado tiempo viviendo sin vivir, aguardando por el añorado retorno a su tierra. Para González Briz, todo el libro “refleja una tensión de espera, o más aún, un deseo de fuga”, y “se contamina de una pasividad que también compromete a los seres humanos, quienes viven inconscientes de la historia que se teje en otra parte” (González Briz, 2004: 411). Kurt Spang concreta esa tensión en un sentimiento de inquietud. De acuerdo con él, “los temas de las baladas y canciones son los que reflejan la situación del desterrado nostálgico y a la vez del desterrado espiritual, del poeta de la inquietud oscilando entre “la necesidad y la musa” (Spang, 1973: 135).

Paradójicamente, a pesar de esta sensación de inmovilidad, Rafael Alberti nunca tuvo una misma residencia durante demasiado tiempo. Su esposa, María Teresa León, lo explica en su autobiográfica *Memoria de la melancolía*: “Todo parecía estático y durable para toda la vida, pero nosotros hemos ido siempre perdiendo nuestras

eternidades, dejándolas atrás a lo largo de nuestra vida, siempre con los zapatos puestos para echarnos a andar” (León, 1998: 429). Sin embargo, se trata de lo que García Montero denomina como una “movilidad inmóvil” (García Montero, 2003: 353), porque allá donde va, durante el exilio, no consigue arrancarse la espina de la añoranza de su patria y permanece anclado en un mismo territorio de espera en el que él mismo se siente repetitivo: “¿A quién echarle la culpa / yo / de tener que repetirme / yo, / de volver a oír lo mismo, / yo, / a cantar lo mismo yo, / la culpa de ver lo mismo? / Alguien que tuvo la culpa / -¡y cuánta sangrienta culpa!- / me trajo a este mismo sitio. / Y, calandria presa yo, / canto en este mismo sitio / yo” (PC III: 511-512). El poeta se considera “calandria presa”, anclado en ese tiempo indefinido en el que se mezclan pasado y presente, en el que no logra alcanzar la meta soñada del retorno. Afirma con razón González Briz que “la sensación predominante en muchos de estos poemas es de asfixia, la del andaluz que se ahoga en el horizonte verde de la pampa” (González Briz, 2004: 411). El propio poeta se siente repetitivo, inmerso en estaciones iguales, como si su obra girara infinitamente en torno a un mismo punto:

Otra vez en el balcón
del verano.
A cantarme nuevamente
cómo se va otro verano.

Nuevamente,
lo inmóvil que está el caballo,
lo inmóvil que pasa el río,
lo inmóvil que arde el bañado.
Nuevamente,
lo inmóvil que arde el bañado.

Para cantarme lo mismo
que esperé el otro verano,
nuevamente, en el balcón
-¡ay!- del verano.
(PC III: 511).

Lo que espera cada verano es el momento soñado en el que pueda regresar a su patria, ambición que surge en varios poemas del libro. En la “Canción 24”, dedicada a la memoria de Pedro Salinas, muerto en el exilio, en Puerto Rico; le dice al poeta madrileño: “Aquella tierra con nosotros / no fue lo buena que quisimos. / Cuántas cosas en ella dejamos. / Cuánto le dimos, amigo. / Algún día nos tendrá juntos / aquella pobre tierra, unidos. / Mientras, al pie de estos naranjos, / [...] descansa a mi lado, amigo” (PC

III: 522). Hasta que no se haga realidad el retorno a España, a Alberti le queda llevar al amigo muerto a su exilio argentino, como un recuerdo más de los que irrumpen su presente, que incluso se sienta a su lado. El poeta se refugia en su imaginación para huir de una realidad que no le satisface.

En algún instante, incluso reconoce la tristeza que le genera ese presente, aunque no pierde la esperanza de que la situación cambie: “Hoy digo: No estoy alegre. / Algún día voy a estarlo. / (Sin mentirme, voy a estarlo.)” (PC III: 553). En estos versos, pareciera como si el poeta tratara de convencerse a sí mismo, de darse ánimos. A continuación, limita temporalmente el momento de alcanzar esa alegría, que se corresponde con el retorno a España:

...Y sin embargo, ¡qué alegre,
qué alegre y feliz ha sido
-y volverá a ser- mi canto!

[...] Allí están mis marineros
aguardando.
Mis costas de sol y verdes
rumores largos de vides
y de pinos, aguardando.
Allí, azules, mis salinas,
mi pueblo, mis pueblos blancos,
aunque estén clavados ahora
con tres clavos, aguardando.
(PC III: 553).

Su Paraíso le espera, al igual que él también espera el momento de poder regresar. En ocasiones, el hipotético retorno actúa como catarsis para curar una herida del pasado, como el hecho de que su amigo García Lorca fuera asesinado antes de que Alberti le visitara en su Granada natal, y así, en “Balada del que nunca fue a Granada”, le promete: “Entraré en Granada” (PC III: 561).

En “Balada del posible regreso”, adelanta los acontecimientos de un hipotético futuro y dedica una mirada a los paisajes argentinos que intuye que algún día extrañará:

Barrancas del Paraná;
conmigo os iréis el día
que vuelva a pasar la mar.
[...]
Mi cabeza será blanca
y mi corazón tendrá
blancos también los cabellos

el día que pase el mar.

Pero una cosa en mi sangre
siempre el viento moverá
verde cuando pase el día
que vuelva a pasar el mar.
(PC III: 510).

El día que se marche, por tanto, los paisajes de su exilio argentino adquirirán una identidad propia, se definirán. Hasta entonces, han funcionado como meros conectores con el pasado. Como en *Poemas de Punta del Este*, los elementos del paisaje argentino van transformándose en la mente del poeta, que va reconstruyendo una España imaginaria en el continente americano. Afirma García Montero que el poeta “pasea por la naturaleza mezclando las realidades sin transición” (García Montero, 2003: 361). El poeta se justifica: “El alma de otros paisajes / se me ha quedado dormida / en los ojos” (PC III: 539). De este modo, “Naves de Sanlúcar salen / para el Paraná” (PC III: 524), hay “Caballos de España, caballos / en las tierras americanas” (PC III: 525), las ventanas constituyen puertas entre distintas épocas y paisajes –“Esta ventana me lleva, / la mire abierta o cerrada, / a Jerez de la Frontera” (PC III: 524), “Un barco al pasar me trajo / las ventanas de mi colegio” (PC III: 537)- y el viento actúa como transmisor de los recuerdos: “Mas en el viento que pasa / yo escucho trenes lejanos / que van hacia el Guadarrama” (PC III: 533). Dichos recuerdos no siempre son felices; en ocasiones, se presentan cuajados de oscuridad, como cuando los campos argentinos se convierten en los campos de una España herida por la Guerra Civil: “Campos de paz. Y, sin embargo, / hoy los miro llenos de muertos” (PC III: 519). Una guerra que también reaparece en el estruendo de una tormenta: “Artilleros de las nubes / truenan. / Yo estoy recordando / ciudades rotas y niños / despedazados” (PC III: 530). Si los recuerdos no se presentan, el poeta los busca: “Hoy quiero soñarte, río, / más pequeño. / Igual que el Guadalquivir, / o más chico, / como el Duero” (PC III: 527).

Esta transformación del paisaje es lo que ofrece a Alberti un consuelo, un refugio en medio de su eterna espera. La imaginación es un recurso para aplacar la nostalgia y, a través de ella, es capaz incluso de regresar a su pueblo y a su casa, como ocurre en la famosa “Canción 8”:

Hoy las nubes me trajeron,
volando, el mapa de España.

¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!

Se le llenó de caballos
la sombra que proyectaba.
Yo, a caballo, por su sombra
busqué mi pueblo y mi casa.

Entré en el patio que un día
fuera una fuente con agua.
Aunque no estaba la fuente,
la fuente siempre sonaba.
Y el agua que no corría
volvió para darme agua.
(PC III: 495-496).

La presencia de ese mapa, de ese pueblo y esa casa, es fugaz, tan fugaz como el paso de la nube que proyecta su sombra sobre los pastos argentinos. Por eso, el consuelo que ofrece la imaginación resulta insuficiente. Pasan los años y el poeta, inmóvil, ve encanecerse sus cabellos mientras sigue aguardando ese día que cada vez parece más lejano, a pesar de que trate de convencerse de lo contrario y deposite todas sus ilusiones en él. Comprende, poco a poco, que es ese existir a medias, atrapado entre el presente y el pasado, lo que va borrando su identidad, la cual llega a perder. Escribe al respecto García Montero:

Por detrás de los adjetivos o de los paisajes, de las afirmaciones y de los testimonios, comprobamos que la búsqueda de identidad surge precisamente de una ausencia, de un sentimiento de vacío. Alberti no escribe en el reino espiritual de una propiedad privada, sino en el vértigo de una insatisfacción. Después de tanta búsqueda, la movilidad de los hallazgos sucesivos sólo puede ofrecer el vacío como identidad, la conciencia de un desarraigo histórico, o la historia de un desarraigo que conduce a la conciencia (García Montero, 2003: 353).

Es por eso que, por momentos, el poeta se derrumba, se abandona a la tristeza. Busca con angustia esa identidad perdida –“Te oigo cantar en la noche, / y siempre desesperada. / ¿Dónde estás, triste paloma / desesperada?” (PC III: 498)– y, ante la infructuosidad de dicha búsqueda, comprende que la oscuridad la lleva dentro de sí, en esa condición de eterno exiliado: “Puedo llegar a la luz / por la oscuridad del paso / de sombras que llevo dentro, / nadando a ciegas, nadando. / Mas para nadar, a veces, / faltan brazos. / Y el canto se queda a oscuras, / y hoy, para mí, ya no es canto” (PC III: 502-503). En su desesperación, suplica incluso al Dios cristiano al que anteriormente

rechazara. Se dirige a él en “Balada de la sinceridad al toque de las Ánimas”, justificándose: “Señor, al toque de Ánimas, / hoy te invoco, aunque no creo / que me escuches, pero eres / todavía una palabra / aprendida desde niño, / y hay veces, como esta tarde, / que no está mal repetirla” (PC III: 504). La idealización de su infancia se ha incrementado tanto que incluso contempla con amabilidad y una cierta añoranza los elementos antes sombríos, como ese Dios cristiano. Y le pide:

Algo, ser algo, ser algo,
menos lo que soy ahora:
un poeta, las raíces
rotas, al viento, partidas,
una voz seca, sin riego,
un hombre alejado, solo,
forzosamente alejado,
que ve ponerse la tarde,
con el temor de la noche.
Cualquier cosa, pero viva
(PC III: 505).

Y es que el poeta se sabe inmerso en ese existir a medias que no es vivir plenamente, porque, como él mismo reconoce “No siempre se puede ser / del momento en que se vive. / Nos pesa mucho el ayer” (PC III: 557). Para García Montero, “pertenecer a un segundo lugar es tanto como no pertenecer del todo a ningún sitio” (García Montero, 2003: 359). Alberti, dividido, confiesa: “Pero mi voz seguiría / la de mis mares. / Siendo la de mis dos mares” (PC III: 536). Dos mares y también dos soles: “Sol de esta tierra, yo llevo, de otra tierra, un sol adentro” (PC III: 559). Alberti, entonces, no es del todo, no existe con plenitud, porque no posee una identidad. Su existencia a veces se difumina y él se da cuenta: “Yo no sé –dímelo, viento-, / si al cabo de tantos años / el canto que sopla dentro / de mi corazón, la música / de mi corazón son algo / más que tú, que eres tan sólo / viento” (PC III: 520). Intuye que su identidad habita en el pasado y, por ello, se esfuerza en traerlo de vuelta: “¿Puedo encontrar, hojas de hoy, / una de ayer entre vosotras?” (PC III: 551).

Consciente de su tristeza creciente a medida que pasan los años desde el comienzo de su exilio, trata de justificar a los demás, y a sí mismo, esa tristeza, de presentarla como algo útil. Así, dice en “Canción 17”:

La tristeza no es desánimo.
No es negación de la vida,

del ejecutivo brazo.

Por la profunda tristeza
de lo que el hombre ha pasado,
puede el hombre romper montes,
volar ríos, barrer campos.

Ganar de nuevo la vida
que le quitaron.
La vida que le robaron.

Mi tristeza es ira, es rabia,
cólera, furia, arrebato.
(PC III: 548).

Su tristeza es justa, parece decir, y constituye la respuesta a algo que le han robado: la vida. El poeta no puede vivir en plenitud, habiendo sido arrancadas sus raíces, y tampoco puede cantar en plenitud. Lo explica en “Canción 34”:

Aunque mi canto quisiera
ser del mundo,
tiene al aire las raíces,
y le falta el alimento
de la tierra conocida.
Y es como un árbol que sube
sin ser de ninguna parte,
aunque a veces,
por un infinito golpe
heroico del pensamiento,
tocan tierra sus raíces,
y su canto llega a ser
tan sólo de aquella tierra
(PC III: 557-558).

Alberti admite aquí que su poesía necesita un lugar donde apoyar sus raíces y, estando lejos físicamente de la patria, alcanza ese lugar a través del pensamiento, de la imaginación, de transformar mentalmente el paisaje americano en el español. El esfuerzo le conduce al desarrollo de una intensa creatividad; para García Montero, “la conciencia del vacío le da a la poesía la intensidad y el desarraigo de sus ejercicios más lúcidos” (García Montero, 2003: 354). La imaginación, el pensamiento, rescatan al poeta de una sensación de absoluto desamparo: “Quisiera cantar: ser flor / de mi pueblo. / (711) [...] Porque, ya ves, estoy solo, / sin mi pueblo. / (Aunque no estoy sin mi pueblo.)” (PC III: 515-516). Tiene a su pueblo en la memoria, en las fantasías construidas desde la lejana América, esa América que “está muy sola / todavía. / [...]”

Sola y lejana en su noche, / muy sola, pero encendida” (PC III: 526). Igual que la de América, la soledad del poeta se halla iluminada por la esperanza, que la disipa por momentos: “Creemos el hombre nuevo, / cantando. / El hombre nuevo de España, / cantando. / [...] Canto esta noche de estrellas / en que estoy solo, desterrado. / Pero en la tierra no hay nadie / que esté solo si está cantando” (PC III: 529). Y por ello, eleva su cantar para que alcance su patria perdida en la “Balada para los poetas andaluces de hoy”, en la que se pregunta: “¿No habrá ya quien responda a la voz del poeta? / ¿Quién mire al corazón sin muros del poeta? / ¿Tantas cosas han muerto que no hay más que el poeta?” (PC III: 566). Pero no, no está solo el poeta; lo que ocurre es que los “andaluces de hoy” permanecen con la cabeza gacha, doblados hacia sí mismo por el peso sombrío de la dictadura que los atenaza. Y Alberti les anima a mirar hacia arriba, más allá de las fronteras de España: “Cantad alto. Oiréis que oyen otros oídos. / Mirad alto. Veréis que miran otros ojos. / Latid alto. Sabréis que palpita otra sangre” (PC III: 567).

Baladas y canciones del Paraná, uno de los más bellos poemarios del exilio, se halla dominado por una profunda inestabilidad, consecuencia de la pérdida de la identidad. Inestabilidad que se observa en el mutante paisaje argentino, en el tiempo, con los saltos constantes de presente a pasado; pero también en el ánimo de la voz lírica, que tan pronto se derrumba como reúne fuerzas renovadas y canta a la esperanza. Pero el exilio argentino continúa y cada vez le quedan menos ánimos al poeta. Para Catherine G. Bellver, el poemario constituye la expresión de una de las más graves crisis personales que atravesó su autor, superando incluso la experimentada a partir de 1929:

Si comparamos *Baladas y canciones del Paraná* con un libro como *Sobre los ángeles*, vemos que en este último el poeta, tras su búsqueda de la verdad en los canales infernales de su alma, supera la crisis precisamente por confrontarse cara a cara con el desastre y por aceptar esa realidad de muerte, desilusión e imperfección, mientras que en aquel otro libro de posguerra el poeta, con su vigor juvenil casi agotado, no logra levantar cabeza para poder romper los grilletes del tiempo y el espacio. [...] El poeta se encuentra en un espacio circunscrito y un tiempo rígidamente organizado a base de una monótona repetición o completamente inmóvil (Bellver, 1984: 84-85).

Se trata de un enfoque esencial a la hora de no restringir el sentimiento de desesperanza a una única etapa del poeta marcadamente sombría, como es la de *Sobre los ángeles*. La desesperanza, en toda la obra de exilio albertiano, aparece dulcificada por la melancolía, por la musicalidad que le otorga el autor, pero no por ello deja de existir. Tal vez, no se trate de una desazón descarnada como la que se halla en *Sermones*

y *moradas*, pero una lectura profunda de *Baladas y canciones del Paraná* permite detectar la tristeza honda y desgarrada oculta tras esa sonrisa melancólica que parece dedicar el poeta a sus lectores.

Entre 1960 y 1963, Alberti compuso los poemas que conformarían el libro *Abierto a todas horas*, que Díez de Revenga sitúa como el umbral a su etapa de senectud⁷⁶. En diciembre de 1962, el poeta cumplió sesenta años, y comenzó a sentir que todo aquello en lo que había depositado sus esperanzas e ilusiones –España, el anhelado retorno– no era más que un sueño de papel. España parecía cada vez más lejana y él, dedicándole su entero pensamiento a una quimera, se difuminaba en el no ser. En el poemario, la voz lírica trata, en vano, de aferrarse a ese sueño que le da sentido a su existencia. A veces, se dirige al otoño:

Otoño silencioso de este bosque,
¿me estoy desvinculando de la patria,
alejando, perdiéndome?
Haz que tus hojas, que se lleva el viento,
me arrastren hacia ella nuevamente
y caiga en sus caminos
y me pisen y crujan
mis huesos confundiéndose
para siempre en su tierra.
(PC III: 650).

O directamente a la patria perdida:

¿Verdad que no te has ido, que te tengo,
que estás aquí? Respóndeme.
¿Verdad que tu verdor, que tus sonantes hojas,
que tu armoniosa frente estremecida,
que tus cálidos aires vencedores,
tu enamorado frenesí, tus anchos
mares físicos, ciegos oleajes,
andan conmigo, riegan mis arterias,
dan a mi corazón ese arrebato,
ese fugo invasor, como hace tiempo?
¿Verdad que sí, verdad que sí? Respóndeme
en esta noche oscura del otoño.
(PC III: 651-652).

⁷⁶ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988), *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Anthropos.

Pero la respuesta jamás se produce y el poeta lleva esperando demasiado tiempo y siente cómo todo se oscurece y se apaga, perdiendo su sentido: “Nada se escucha y nada / se ve. Parecería / que todo se ha marchado / o que nada ha existido” (PC III: 650). En estos versos, llega a dudar de la realidad misma de su ser.

Señala Hilario Jiménez Gómez que los recuerdos de España, en este libro, se minimizan: “Rafael deja aparcada esa nostalgia de desterrado que ha llegado a convertirse en uno de sus grandes temas literarios; ahora se mira ante el espejo de la vida y ve a un poeta envejecido, que llega a su última etapa vital y que se sabe cerca de la muerte” (Jiménez Gómez, 2003: 391).

Y del recuerdo de España, prevalece aquel sombrío final de la Guerra Civil que fue el causante de su exilio, en 1936: “En aquella ciudad fue aquel otoño / más otoño que en todas las ciudades del mundo” (PC III: 653). España, en un proceso de extrañamiento y alejamiento, ha dejado de ser su España para convertirse en “aquel país”: “Llega tu carta en el otoño, amigo, / de aquel país ahora en primavera. / Me dices: ‘Aquí, cárceles, / penas y angustias, llanto y llanto y llanto.’ / Me pregunto, mi amigo, / desde esta clara cima del otoño: Dime, en aquel país, ¿hay primavera?” (PC III: 653). Es un país desconocido ya para el poeta, extraño.

Perdido el sentido de su existencia, el sol en torno al cual giraba su poética, desciende a un hoyo profundo de desamparo. Como dice Hilario Jiménez, “se vea a sí mismo envuelto en una espesa maraña de soledad absoluta, de una negación categórica de todo, donde el vacío más íntimo, más oscuro, se apodera incluso de su alma” (Jiménez Gómez, 2003: 400). Pero a pesar de eso, se mantiene firme en su esperanza, aunque esta ya no se centre en el posible regreso: “Yo nunca he sido un viento contra viento; / pero si un huracán quiere tumbarme, / resistiré mi desmoronamiento” (PC III: 679).

Poco más tendría que resistir. En 1963, abandonó junto con María Teresa León el continente americano y se trasladaron a Italia, donde nuevos paisajes insuflarían al poeta las esperanzas perdidas y renovarían su ilusión por el regreso. A partir de entonces, sin embargo, comenzaría el proceso de idealización de los bosques y los mares argentinos y uruguayos, aquellos que en tiempo presente solo habían servido para reflejar los otros mares y bosques perdidos allá en España.

4.8. De *Canciones del alto valle del Aniene* a *Nuevas coplas de Juan Panadero*. Las últimas tristezas del exilio y la ilusión cumplida del regreso

Durante sus años de exilio en Roma, Alberti y María Teresa León tenían una segunda residencia en el pueblo próximo de Anticoli Corrado, situado en el valle del Aniene. Allí iban a pasar los veranos para desintoxicarse de la agitada vida de una gran ciudad como era la capital de Italia, en la que, con su dosis de humor, Alberti había escrito su reconocido poemario *Roma, peligro para caminantes* entre 1964 y 1967.

Los hermosos paisajes del valle del Aniene, la tranquila y sencilla forma de vida de sus gentes, campesinos en gran medida, inspiraron al poeta para componer, entre 1967 y 1971, las *Canciones del alto valle del Aniene*, que Gabriele Morelli define como “poesía de reflexión, de meditación, escrita por un poeta septuagenario, inspirada por la soledad y el recogimiento” (Morelli, 2003: 475). Ciertamente, en este libro no se reconoce la tensión angustiosa que bañaba los poemarios de la etapa argentina. Cuando habla de él en *La arboleda perdida*, Alberti incluso lo vincula con una época de felicidad, un concepto que rara vez se hallaba en referencia a los años de exilio en América⁷⁷:

Aquellos estíos en Anticoli están fijos en mí como los más felices y fecundos de mi larguísimo exilio. Era maravilloso el valle del Aniene. Él me hizo volver –tantas veces lo he hecho– a la canción. Desde mi pequeña terraza, defendida por unas malvas reales, una higuera y un olivo achacoso, me fue creciendo un libro, que titulé *Canciones del alto valle del Aniene* (PC IV: 1043).

Más que felicidad, lo que transmite el poemario es una calma sosegada, apacible, con una sutil pero cierta melancolía como telón de fondo. Alberti ya era un anciano cuando comenzó a escribir el cancionero, y cargaba con treinta años de exilio a sus espaldas. Ante la lejanía de España y de los años vividos allí, la antigua agonía de la espera se había disipado para dejar paso a una resignación tranquila en la que el poeta buscó su identidad perdida en un nuevo territorio. Como acertadamente señala Catherine G. Bellver: “Cuanto más lejano en el tiempo se hunde su pasado, más difícil se hace para Rafael Alberti la vuelta a ese pasado y más difícil la añoranza” (1984: 83). En *La arboleda perdida*, explica que eligió Italia como nueva patria adoptiva por “la

⁷⁷ Aquí cabría introducir la excepción que suponen los bosques uruguayos descritos en *Poemas de Punta del Este*, entre cuyos árboles el poeta corría dichoso con su hija Aitana.

explayadora simpatía de gran parte del pueblo italiano y, sobre todo, aquel Alberti, mi apellido, tan ligado a las familias florentinas, al gran orgullo de saber que de ellas habían salido mis abuelos” (PRC II: 426). Buscó, pues, en el pasado de su familia para justificar la existencia de unas raíces en Italia, lugar donde pasaría quince años de exilio. Se trataba, de nuevo, de regresar a los orígenes; esta vez, unos orígenes aún más remotos, pero que contribuyan a recuperar su identidad. Señala acertadamente Torres Nebrera que “el primer gran compromiso del poeta, que abarca la totalidad de su obra, será el que Rafael establece consigo mismo: retornar al origen, anudar la raíz rota” (2012: 151).

Como ocurre con numerosos poemarios albertianos, *Canciones del alto valle del Aniene* no posee, aparentemente, un tema común que prevalezca en las secciones que lo componen. Gabriele Morelli encuentra esa coherencia y afirma que el libro “recibe su unidad por medio de la presencia del yo, que todo lo filtra y domeña al poder unitivo de la palabra poética” (Morelli, 2003: 479). Aunque el poeta canta a los paisajes del valle del Aniene, dichos paisajes son contemplados, como es habitual en su poética, por su mirada subjetiva: sirven como medio para reflejar sus propios sentimientos. Escribe Elena Clementeli que “el viaje a través del alto valle del Aniene se vuelve enseguida en el recorrido evocativo de una naturaleza que continuamente reconduce a los lugares de la educación primera, a la lectura de poetas que habían cantado naturaleza y paisaje (Clementeli, 2004: 502). Es cierto que, en determinados momentos, surge la técnica de libros anteriores y los elementos del paisaje italiano se difuminan para dar paso a los lugares del recuerdo, como en estos versos: “Con el aire me llegan, / trenzadas al tambor y a la zampoña, / claras voces de niños y de niñas. / Cuando yo estaba en la escuela, / al terminarse el año, / cantábamos a la Virgen / alguna canción idiota / compuesta por una monja” (PC IV: 311). Los olivos, asociados en la memoria con aquellos otros de los paisajes andaluces cantados por García Lorca, invaden el valle del Aniene y traen de vuelta a Federico: “Federico. / Por estos montes del Aniene, / tus olivos trepando van. / Llamo a sus ramas con el aire. / Tú sí estás” (PC IV: 320).

Pero esta mutación del paisaje ha disminuido mucho, en comparación con libros anteriores. Los recuerdos cada vez resultan más lejanos y se remontan más y más a la infancia, como remotos sueños. Se señalaba en el apartado anterior el sentimiento de soledad con que concluía *Abierto a todas horas*. En *Canciones del alto valle del Aniene*, el poeta se acomoda en ese desamparo: “Me remuerde la soledad. / Pero escucho mejor,

/ me oigo temblando en ella / y me preparo, me ejercito en ella / para todas las cosas que me llaman / ya fuera de su ámbito” (PC IV: 312). Pero “fuera” es, en realidad, “dentro”. Le hace frente agarrándose a los recuerdos más felices, los de la infancia, en la que busca perderse:

Oigo la radio, las radios. [...] Las ondas están llenas de cuchillos, de disparos, lluvia de bombas, explosiones. De muerte. De más proyectos de muerte. ¡Ah! Llévame de la mano, tú, mi pequeño Rafael Alberti. Allí abajo está el mar. La playa, la arena, de cuando no había cartas, ni periódicos, ni radio, ni catálogos de exposiciones ni tanta muerte, tanta velocidad para hablar sólo de muerte (Alberti, 1988 TIII: 263)⁷⁸.

Otro de esos recuerdos es su amor platónico de la niñez, aquella Milagritos Sancho vinculada a las azoteas:

Veo lo que pasó. Estás tan lejos. Y sin embargo tengo los pies mojados de ti en esta noche prisionero de un castillo de libros cerrados de los que salen paisajes y hombres, sombras de muchachas, voces de niños muertos, pájaros dulces, feroces y tiernos animales. Tengo miedo por ti, perdida en tu azotea de la tarde, entre dos luces, cuando salía del colegio y ahora qué triste y lejos en este cuarto [...]. Yo pasaba de largo arrastrando los pies de cangrejos y arena, para llorar de noche en medio de la playa de las sábanas sin libros y sin cartas que contestar y todavía sin historia, sólo el pequeño drama de levantarme al alba y tornar por las noches a aquel cuarto sin ti que ahora es este de ahora agobiado de papeles que caen y sepultan tu cuerpo de muchacha, tu cuerpo muerto ya sobre el pretil de la azotea y caído en la estera al borde mismo de mi cama (Alberti, 1988 TIII: 269-270).

La metáfora del cuerpo muerto de su amor de infancia representa el grado de lejanía que han adquirido sus recuerdos⁷⁹. El miedo que siente por la niña constituye el temor a olvidar, tal vez porque siente que ya ha comenzado ese proceso de olvido, y tiene miedo porque es consciente de que su identidad, más que a ninguna patria o lugar físico, está vinculada a su memoria. Olvidar su pasado equivaldría a perder, esta vez por completo, su identidad.

⁷⁸ Para esta prosa y todas las recogidas originalmente por Alberti en *Canciones del Alto Valle del Aniene*, se ha acudido a la edición de la *Obra completa* de Aguilar de 1988, puesto que en la *Poesía Completa* de Seix Barral solamente se recogen los textos en formato de versos.

⁷⁹ Milagritos Sancho, la niña objeto de su amor platónico en El Puerto, había muerto también en la realidad, con tan solo dieciocho años, cuando Alberti ya vivía en Madrid. Lo cuenta María Asunción Mateo en las notas de ALBERTI, Rafael (1990), *Antología comentada*, Madrid: Ediciones de la Torre, p. 252.

Otra terrible inquietud, relacionada con esto, se puede apreciar en el espíritu del poeta, en este libro. Algo que ya ocurría en *Abierto a todas horas* y que ahora se intensifica: la indiferencia del mar. El mar, su eterno compañero y confidente desde los tiempos de *Marinero en tierra*, parece ignorarlo desde el momento en que entra en su etapa de senectud. Es algo realmente preocupante; el propio poeta reconoce: “Le debo al mar de Cádiz toda la sustancia de mi poesía” (Alberti, 1988 TIII: 220). Para él, el mar de Cádiz está presente en América y también en Italia: es el mismo mar. Pero ya no encuentra la complicidad en él que antes compartían, y se pregunta, ocultando tras un humor tierno su acuciante inquietud: “¿Se ha vuelto tonto el mar, está atacado de parálisis? Muévete un poco, hombre, y rómpete siquiera una costilla contra la arena dócil de la playa para saber si todavía existes” (Alberti, 1988 TIII: 218). No se ha de olvidar que, desde *Pleamar*, el mar funcionaba de conector con su pasado: le traía los recuerdos y las imágenes de otras épocas. La indiferencia del mar, su falta de complicidad, ha de interpretarse, por tanto, como parte de ese proceso de olvido de su propio pasado.

Tras la broma tierna del poeta, el mar ejecuta una fugaz respuesta: “Un personaje rojo, una ondeante llamarada, reavivada por el viento, aparece en el mar. Un penitente encapuchado ardiendo. Semana Santa en Cádiz o en el Puerto” (Alberti, 1988 TIII: 218). Pero no es más que un instante. El mar vuelve a callar y el poeta lamenta esta incomunicación: “Oigo el mar. ¿Qué me dice ahora? Nada. Antes sí. Yo sabía. Yo entendía su palabra. [...] Aquí estoy... Frente al mismo. Tengo el cabello blanco. Y no duermo. ¿Él? me hablaba...” (Alberti, 1988 TIII: 267). El mismo desvelo se puede apreciar en otro poema en el que se dirige al mar, desdoblado en sus dos identidades, masculina y femenina, como transmisor de su pasado, y lo reclama:

Tiempo de hoy,
ayeres fugitivos.
Porque dormir, oír, cerrar los ojos,
es algo todavía.
Se ve. ¿Dónde estás tú?
¡Ah, si volvieras!
¿Dónde vosotros? ¡Ah, quién os tocara!
Verte, verte otra vez,
oírte desde las azoteas,
mojarme de tu azul ay antes de la sangre.
No verte muerta,
ni a ti tampoco muerto,
alegre que era yo,

rumor del agua.
¿Dormir? ¡Ah, no, presentes
ayeres fugitivos!
(PC IV: 353).

El silencio del mar simboliza el miedo al olvido de su propio pasado. Escribe al respecto Barbara Dale May:

El mar es más que un mar de nostalgia que provee e inspira recuerdos al viajero mortal. Es la consecuencia del ser mismo, siendo este únicamente una compilación viva de experiencias que se hacen recuerdos. Es por ahí que llegamos a una fórmula intrínseca en la nostalgia de Alberti: la memoria representa la vida misma mientras que el olvido sugiere su opuesto, la muerte (May, 1978: 15).

El temor al olvido, por tanto, se convierte en algo angustioso que atenaza su conciencia. Como apunta Elena Clementeli, “se abre camino la angustia que la memoria enciende y produce, en el mismo momento en que se traduce en palabra poética, en lirismo de acentos” (Clementeli, 2004: 503). El poeta se remueve en esa angustia, en su progresivo olvido, para reflexionar sobre el paso del tiempo, sobre la imposibilidad de que las cosas sean tal como aparecen en el recuerdo, el mismo tema que ya abordaba en su “Balada de la nostalgia inseparable”. Escribe: “Reinventar un paisaje / después de visto. / Lo veo. / Cierro los ojos. Los abro. / Ya no es el mismo que vi / el que estoy viendo” (PC IV: 318)⁸⁰. La mirada subjetiva, capaz de modificar el paisaje en el recuerdo, encuentra un ejemplo práctico en la pintura, como en el poema dedicado al pintor Sergio Selva: “Con realidad que existe, / con la tierra que existe, / pero después soñadas. / Esto es lo que se mira, / esto es lo que se toca / y por ti permanece” (PC IV: 325). Reflexiona del mismo modo en otro momento: “Veo hacia afuera. Pero al metérseme dentro, ya es otra cosa la que vi, la que devuelvo afuera. Hace ya tiempo que me habitan visiones que no puedo expresar con la palabra” (Alberti, 1988 TIII: 267). Sin embargo, percibe una contradicción: nada parece permanecer y, a la vez, se siente envuelto en una inmovilidad, una quietud en la que inconscientemente todavía espera el momento del regreso a su patria perdida. Escribe al respecto Concha Argente del Castillo: “Cualquier motivo que atraiga la atención del poeta está pasado por el tamiz del tiempo, dando unas veces un toque de serenidad y otras una cierta crispación no

⁸⁰ Se hace referencia a este poema, junto con “Balada de la nostalgia inseparable”, en el primer capítulo.

tanto por el paso del tiempo en sí, cuanto porque esto sea inútil y todo permanezca en el mismo lugar” (1986: 174).

Sumergido en estas cavilaciones íntimas, en el miedo a olvidar su pasado, el poeta ya no esboza en este libro promesas o hipótesis acerca de un futuro retorno a España. Escribe, en referencia a este antiguo anhelo: “Soñar un sueño fue nuestro destino. / Mas ¿quién puede ya hoy / ni hasta soñar que está soñando un sueño? (PC IV: 329). Ha perdido la fuerza para soñar con el retorno, después de una espera de más de treinta años que ya se antoja anclada en la eternidad.

Pero esa fuerza regresa, más luminosa y alegre que nunca, a partir de 1975, año en que muere Francisco Franco tras cuarenta años de dictadura y en España comienzan a darse los primeros y tímidos pasos hacia una democracia. Se ha de imaginar cuál debía de ser el estado de ánimo de Alberti al comprobar que, después de tan larga espera, la posibilidad del retorno, que ya casi había descartado, se había convertido en una realidad tangible. Con el regreso de la ilusión, el poeta vuelve a mirar hacia fuera de sí mismo, comprendiendo que la Historia y el pueblo español lo necesitan, y rescata a su viejo héroe poético: Juan Panadero, del que dice: “Más sencillo que fácil, la voz de este Juan de la calle me hace falta y habrá siempre que volver a él mientras el pueblo se llame Juan y reclame de sus coplas ese sentido justiciero que nunca deja de cantar en ellas” (Alberti, 1988 TIII: 285). Así, escribe las *Nuevas coplas de Juan Panadero*, que se extienden de 1976 a 1979, abarcando desde el año previo a su retorno a España hasta los tres primeros años que vivió en su añorada y perdida patria.

Sin embargo, el primer poema de este nuevo libro resulta, cuanto menos, singular, dentro del conjunto. Juan Panadero, en una actitud poco propia de él, expresa al lector sus dudas, planteamientos y temores, que giran todos en torno al regreso a España, ese momento que ha esperado tanto tiempo y que ahora, por fin, va a hacerse realidad. Dice así en las “Coplas de Juan Panadero sobre el posible regreso”:

En vísperas de volver,
es confuso lo que siento
y lo que quisiera hacer.

Muere la tarde en el mar
y no sé si muero cuando
he de volver a empezar.

Tanto esperé, esperé tanto,

que no sé si mi canción
es canción o sólo es llanto.

Y no es que no quiera ir,
es el no saber si elirme
es un volver sin partir.
[...]
Toda mi nostalgia ahora
se va a romper y al romperse
no sé si nace la aurora.

Aunque vaya a donde vaya,
¿soy ya ese viejo marino
que no está en ninguna playa?
(PC IV: 599-600).

Es consciente de que esa “nostalgia inseparable”, eje de su poética, va a terminarse con el regreso, por lo que su poesía entraría en una nueva etapa. O al menos, eso cree. Pero también es posible detectar un cierto escepticismo en su actitud a la hora de enfocar este Paraíso perdido que por fin le vuelve a abrir sus puertas, sobre todo en la última estrofa citada. Teme, con razón, que su desarraigo se haya hecho tan fuerte que ni siquiera el regreso a su España sea capaz de curarlo y él ya no pueda sentirse perteneciente a ningún sitio.

Superado el momento de duda, en los siguientes poemas, Juan Panadero se centra en proyectar de nuevo sus ilusiones en el retorno, y le canta a José Herrera Petere, ese “fiel poeta que siempre / llevó a España en la garganta” (PC IV: 601). En la copla que le dedica en marzo de 1976, vuelve a comparar a España con un toro que, por fin, se ha vuelto a poner en pie con renovadas energías: “Ancho otra vez es el ruedo / en donde el pueblo de España / se arrastra abatido el miedo. / [...] Poeta, nuestra canción, / lejana un día, la tiene / ya España en el corazón” (PC IV: 604). España vuelve a tenerlos “en el corazón”: con la nueva España democrática, resucita el vínculo que la unía a Alberti y que se había cortado súbitamente con el inicio de la dictadura franquista. El poeta ya se permite intervenir en el devenir político de su país, al que aún no ha regresado pero siente muy cercano, porque ha emergido de la oscuridad que lo mantenía preso: “¿Por qué España ha de tender, / después de cuarenta años, / sombras en su amanecer?” [...] ¡Oh madrugada segura: / la nueva España en la luz, / la negra en su sepultura!” (PC IV: 609-610).

En septiembre de 1976 se estrena en el Teatro Reina Victoria de Madrid, bajo la dirección de José Luis Alonso y con la interpretación de María Casares, *El Adefesio*, la

obra que Rafael Alberti había escrito en 1944. Con muchos elementos similares a *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, la obra plantea una situación de represión en un ambiente asfixiante. Con motivo del estreno, Alberti escribe desde su exilio romano el poema “Juan Panadero envía su saludo para el estreno madrileño de *El adefesio*”, que comienza con un acercamiento en la lejanía: “Esta noche, aunque lejano / de España, sobre la mar, / llega a vosotros mi mano” (PC IV: 605). Al estreno en Madrid acudieron reconocidos líderes políticos de izquierda, como Enrique Tierno Galván, Ramón Tamames y Marcelino Camacho. Alberti les advierte, en su poema, del riesgo que entraña la religión católica a la hora de intentar fundar una democracia: “Que España será un gran ruedo / cuando no se lidien más / Valle-Inclán, Goya o Quevedo. / Porque el aire esperpentico / sacude en él todavía / ráfagas del Santo Oficio. / Fuerte España levantada. / Sólo un clavel luminoso, / no entre el clavel y la espada” (PC IV: 606). Dicha advertencia se repite, más adelante, en “Salutación de Juan Panadero al pueblo catalán en la noche del estreno de *El adefesio*”, donde dice: “Mas no olvidéis que esta oscura / España que aquí os presento / aún tristemente perdura. / Y veréis sacrificada / la libertad por las sombras / que la tienen secuestrada. / Negro duelo por la luz, / que nunca un halo de muerte / debe clavar en la cruz” (PC IV: 615).

Sus consejos desde el exilio también se dirigen a la “nueva juventud” española, en un poema donde se declara a favor de la memoria histórica, afirmando que es necesario no olvidar para no caer en los mismos errores, presentándoles el recuerdo de esa España oscura y sanguinolenta frente a la luz renovada de la democracia: “Pero aunque el viento pasó, / aún está vivo en el viento/ lo que el viento se llevó. / Que tanto tiempo perdido / entre cárceles y muertes / no se olvida en el olvido. / Arde el pasado y se siente / que el fuego en que se quemaba / puede quemar el presente” (PC IV: 611).

Sin embargo, el largo exilio y la situación en España, cuya democracia se paseaba en la cuerda floja, le hicieron perder la mirada belicosa de antaño y adoptar una opinión más diplomática, de concordia, igual que el Partido Comunista, al que estaba afiliado. Así, dice Juan Panadero: “Porque yo, Juan Panadero, / nacido de entre las balas / canto para el pueblo entero. / Que hubo sólo una canción, / teñida en la misma sangre / de un único corazón” (PC IV: 619).

El 27 de abril de 1977, Rafael Alberti y María Teresa León aterrizaron en el madrileño aeropuerto de Barajas, tras cuarenta largos años de exilio. El tan ansiado retorno por fin se había producido, pero todavía faltaba el más profundo: a su Andalucía

natal. Escribe un “Saludo de Juan Panadero al pueblo gaditano”, al que se dirige diciendo: “¡Salud!, pues ya se avecina / el retorno del hermano / que a vuestra luz se ilumina. / Aquel que un día se fuera, / pero que siempre os llevó / en su canción marinera” (PC IV: 627). Y cuando al fin se produce dicho retorno, escribe unas emocionadas “Coplas de Juan Panadero al regresar al Puerto de Santa María”, en las que afirma haberse reencontrado, al fin, con sus raíces y con su identidad: “Aquí nací y aquí hoy / vuelvo a daros lo que fui, / lo que por vosotros soy. / [...] Que en mi destierro lejano / fuisteis el sueño que al fin / toco ahora con mi mano. / Mi familia verdadera, esa que lo quiere ser / y quiere que yo lo sea” (PC IV: 631-632).

Y en mayo del mismo año, regresa también otro símbolo del exilio: Dolores Ibárruri, la “Pasionaria”, por entonces presidenta del PCE. A su regreso, Alberti le dedica otro poema en voz de Juan Panadero, donde la identifica con la luz y la libertad: “Y canta, ardiente, segura, / la libertad en la luz, / no en una prisión oscura” (PC IV: 630).

En 1977, Alberti fue elegido diputado por las Cortes de Cádiz por el PCE, e inició una campaña poética por toda España, fundiéndose con su álgter ego, Juan Panadero. Es por ello que las *Nuevas coplas de Juan Panadero* poseen, sobre todo hacia el final, un tono de propaganda política, favorable al Partido Comunista. Como a la Pasionaria, identifica al PCE con la luz, con el alumbramiento de la esperanza. Por ejemplo, dice en “Saludo de Juan Panadero a Alcalá de los Gazules”: “Es la hermosa Andalucía, / esa que hoy lucha esperando / salga de la noche el día. / La que para su conquista / prende su luz en la llama / del Partido Comunista. / Andaluces, levantad / en vuestros puños abiertos / el sol de la libertad” (Alberti, 1988 TIII: 329)⁸¹. Nótese que los puños ya no están cerrados, sino abiertos, como símbolo de ese consenso que trata de propiciar el poeta, que también se dejaba ver en “Coplas de Juan Panadero al regresar al Puerto de Santa María”: “Para todo aquel que vea / que yo solamente soy / la concordia en la pelea” (PC IV: 632).

El mismo año en que fue elegido y tras una intensa campaña poético-política, Alberti renunció a su escaño de diputado para continuar siendo un “poeta en la calle”. Entonces, Juan Panadero se dirige al pueblo andaluz para disculparse, afirmando que lo

⁸¹ Se ha tomado esta estrofa de la *Obra completa* editada por García Montero (Aguilar, 1988), por no recogerse en la *Poesía completa* de Seix Barral.

que realmente le importa a él es su identidad, con la que se ha reencontrado: “Y vine para volver / a ser el mar y la tierra / que me dieron el nacer” (PC IV: 643).

Entre sus numerosos viajes por España durante su campaña, destaca un poema que escribió con motivo de su estancia en Sevilla, dedicado a la Virgen de la Macarena, que goza de gran popularidad en dicha ciudad. En la Basílica de la Virgen se encuentra enterrado, desde 1951, el cadáver del sanguinario general franquista Gonzalo Queipo de Llano, quien en 1936 dio la última palabra a la hora de decidir la ejecución de Federico García Lorca. Alberti, en su poema, lleva a la Virgen a su terreno, como ya había hecho en *Fermín Galán*, y la llama “camarada”⁸²:

Déjame esta madrugada
lavar tu llanto en mi pena,
Virgen de la Macarena,
llamándote camarada.

Flor del vergel sevillano,
sangre de tu santa tierra,
de la paz, no de la guerra,
jamás de Queipo de Llano.

Que tú no eres generala,
abogada del terror,
sino madre del amor,
lumbre que todo lo iguala.
(PC IV: 651).

La vida, que durante tantos años había permanecido inmóvil y extática durante el exilio, concentradas las esperanzas en un soñado retorno que a veces no parecía más que eso, un sueño; se vuelve frenética para Alberti a partir de su regreso a España. Envuelto en campañas, recitales y demás actos públicos, el poeta se siente, de nuevo, ilusionado y rejuvenecido, emergido de la oscuridad que le había atado en los últimos años. Así, escribe las “Coplas de Juan Panadero con motivo de ‘eso de la edad’”:

Quisiera en este momento,
el más joven de mi vida,
no ser sólo una perdida
partida de nacimiento.

⁸² No ha de olvidarse que el poeta siempre dedicó una mirada amable y cariñosa a la figura de la Virgen, en contraste con la que le dirigía a Dios.

Que como la libertad,
el hombre cuando está vivo
en la luz no tiene edad.

[...]

Sentirse joven no es ser
joven, es sólo sentir
la ilusión de amanecer.

Y como la luz, yo entiendo
que cuando va a anoecer
ya está casi amaneciendo.
(PC IV: 669-670).

La juventud se identifica con el amanecer, con la luz de la esperanza; la noche es esa larga espera, esa terrible dictadura que ha sufrido su país durante cuarenta años. Y después de la noche, dice el poeta, siempre llega la mañana. Él, henchido de luz y de ilusión, se siente más joven que nunca.

En “Juan Panadero se aclara”, el penúltimo poema de este entrañable libro, Alberti ofrece una perspectiva metapoética, una reflexión sobre su propia evolución, y comenta, con sorna: “¡Pobre poeta perdido! / ¡Pasar de *Sobre los ángeles* / a coplero del Partido! / Porque yo, siendo coplero, / de ser Rafael Alberti / pasé a ser Juan Panadero” (PC IV: 671). Y es que, como se ha visto a lo largo de este estudio, el nomadismo de Alberti no se limitó a un plano geográfico o físico, sino que su poética siempre estuvo variando, adoptando múltiples estilos o tonos, incapaz de quedarse anclada en uno. También mediante ella trató, durante toda su vida, de buscar su identidad. En 1977, creyó haberla encontrado en esa nueva España democrática, pero pronto se daría cuenta de que aquello no había sido más que una ilusión.

4.9. Desprecio y maravilla y Fustigada luz: el compromiso con la Historia y la batalla contra la oscuridad. El arte como alumbramiento

Resulta necesario dedicar un apartado a dos poemarios albertianos fechados en la misma época que *Canciones del alto valle del Aniene* y *Nuevas coplas de Juan Panadero*, por contener una reflexión común acerca de la eterna batalla entre luz y oscuridad, entre muerte y esperanza.

Ya se ha señalado en el presente estudio que Rafael Alberti fue un escritor extremadamente prolífico⁸³, que llegó a trabajar en varios libros de tono muy distinto de forma simultánea. Así, en 1972 publicó en Roma, en edición bilingüe español-italiano, el poemario *Desprecio y maravilla*, clasificado por Pere Gimferrer como “poesía civil”. En 1988, en la edición de las *Obras completas* realizada por Luis García Montero, este consideró que *Desprecio y maravilla* era un libro misceláneo, sin carácter unitario, y lo incluyó como un apartado más de la sección “Otros poemas”. En España, se publicaría como libro independiente en 2002, coincidiendo con el centenario de Alberti, en una edición de Seix Barral con prólogo de Pere Gimferrer⁸⁴. Posteriormente, sería incorporado en la *Poesía completa* editada por Seix Barral en 2006 bajo la coordinación de Gonzalo Santonja.

Sirva la descripción de estas andanzas editoriales de *Desprecio y maravilla* para insistir, precisamente, en lo que críticos como García Montero le habían negado: su carácter unitario. En este trabajo, incluso se propone considerar el poemario como la primera parte de otro libro publicado en 1980: *Fustigada luz*. Ambos deben interpretarse como una unidad –estilística y temática– caracterizada, en primer lugar, por la solidaridad con la justicia y la paz mundiales, pero no desde el punto de vista popular y ligero de Juan Panadero, sino desde una perspectiva más profunda, en la que el poeta describe, con un tono desgarrador y apocalíptico, la tormentosa batalla de la luz contra la oscuridad, interpretándose ésta como el símbolo de la injusticia y la opresión en el mundo. De acuerdo con Manuel Bayo, “Alberti declara aquí sus incertidumbres de hombre y su desprecio por la inhumanidad de la historia que él vive día a día” (1974: 100). El segundo rasgo que caracteriza a ambos libros es el homenaje reiterado a distintos luchadores, intelectuales y artistas comprometidos con la sociedad y con la justicia. Para Alberti, el arte o la lucha de todas estas personas, su fruto creativo, constituye la luz que puede disipar las tinieblas de la opresión: la labor del artista, del intelectual, se eleva así a una categoría heroica, casi divina. Hay, en ambos poemarios, una parte de homenaje y otra de denuncia, ambas perfectamente entrelazadas.

⁸³ A su producción literaria hay que sumarle la pictórica. Su vocación juvenil de pintor reapareció durante el exilio argentino, en aquellas dichas estancias en los bosques uruguayos de Punta del Este.

⁸⁴ ALBERTI, Rafael (2002), *Desprecio y maravilla*, Barcelona: Seix Barral. En la misma edición se publicó también el libro *De X a X. Correspondencia en verso con José Bergamín*, que cronológicamente se sitúa inmediatamente después de *Desprecio y maravilla*.

El poema con que se inicia *Desprecio y maravilla*, “1917”, constituye un repaso autobiográfico desde su primer gran exilio, la llegada de la vocación pictórica⁸⁵ y la irrupción del alumbramiento ideológico de corte comunista:

Entonces yo tenía quince años
y yo llegaba de mi mar de Cádiz,
y pequeña bahía azul y blanca,
a una ciudad distante, tierra adentro.
Y era 1917.
Una paleta de pintor me abría,
hoja verde en la mano, el claro sueño
de todos los colores. [...]
Nada sabía. Mas de pronto un nombre,
una aurora de Octubre, alumbró un rojo
nuevo en la noche del planeta: Lenin.
(PC IV: 181).

Uno de los poemas más viscerales de *Desprecio y maravilla* es el titulado “No han pasado los años (España 1936-19...)”, en el que acusa directamente a Francisco Franco, el culpable de que España se halle presa de las tinieblas, y el culpable último también del asesinato de Federico García Lorca en 1936, quien es reivindicado como uno de esos artistas e intelectuales comprometidos con la justicia mundial. Alberti lo resucita en unos versos doloridos, desgarradores:

Está en pie todavía.
Todavía
puede hablarse de él,
puede pintarse su impasible rostro,
su funeral, caído, yerto rostro de mármol,
porque sigue sumido allí, sumido
en una mar de sangre, allí plantado
delante del azogue sangriento de un espejo,
mirándose en su obra, contemplando
su arriba España triste, muerta España
comida de gusanos.
(PC IV: 187).

⁸⁵ Resulta singular que Alberti aluda a su faceta de pintor y no a la de poeta, a lo cual se ha de añadir que la mayor parte de los homenajes en *Fustigada luz*, y alguno en *Canciones del alto valle del Aniene*, están dedicados a pintores. Sin duda, la pintura es para el gaditano la mayor fábrica de luz, el método de expresión más preciso y admirable a la hora de moldear la realidad. Esta idea conecta con el argumento de *A la pintura*, libro escrito entre 1945 y 1947 que constituye un largo homenaje a este ámbito del arte.

La imagen de esa España muerta, sumida en la dictadura, se repite en el poema “Condena”, dedicado a las seis personas condenadas a muerte por Franco en el llamado “Proceso de Burgos”, en 1970. Alberti se dirige al dictador en tono de amenaza: “Si los condenas a muerte, / si los matas, / ellos serán los seis clavos / de tu caja / [...] Ellos serán los seis clavos, / los últimos, de esa España / que sólo sabe de muerte” (PC IV: 188). En el poema “Consonancias y disonancias de España”, define a su país como “Dulce y terrible” (PC IV: 200) y lo describe como un ruedo de oscuridad en el que batalla el toro del pueblo, símbolo de la luz y la esperanza. Por tanto, España se convierte en “Luz y sombra, ancho ruedo, / donde no cabe el miedo, / valentía, denuedo” (PC IV: 200).

Hay que destacar, dentro de este poemario, una luz más intensa, que sobresale por encima de las demás –con excepción a la de Lenin mencionada en el primer poema– : la de Ernesto Guevara, el “Che”, argentino que ascendió a la categoría de héroe tras luchar activamente y entregar su vida por la causa de la Revolución cubana, junto a Fidel Castro. Al Che le dedica Alberti estas palabras: “supe un día / que eras la luz ensangrentada, el norte, / esa estrella / que hay que mirar a cada instante / para saber en dónde nos hallamos” (PC IV: 191).

Fustigada luz no se publicó hasta 1980, aunque fue escrito principalmente entre 1972 y 1978, abarcando los dos primeros años que Alberti vivió en la España de la Transición. Merece la pena reproducir las palabras con las que el poeta precedió el libro, porque constituyen una detallada exposición de su poética:

Nacemos con la luz, la queremos, la quisiéramos siempre. Porque tenemos ojos que ven, que ven aunque cerrados, aunque ciegos. Vemos la luz en lo oscuro, en la tiniebla más tremenda, podemos verla, desearla, bracear como en el abismo submarino más profundo en busca de ella. Porque la luz está allí, siempre allí, allá arriba, en lo alto, o en la sima más honda, al alcance de todos. Pero sucede que la luz –como diría León Felipe– hay que ganarla: *Ganarás la luz*. Pero hoy, tiempos feroces de condena y desprecio, hay más que nunca que luchar, por ella, combatir hasta las últimas ansias por alcanzarla, liberarla del castigo en que vive, de la tortura, los golpes, la violencia. Todos estos poemas van hacia la luz, aun aquellos más invadidos por la sombra. [...] Pero la luz se encuentra allí, precipitada a veces, en un terremoto, centrando una catástrofe de sangre, en un mar infinito de desgracias; allí, velada a veces, invisible, fustigada, herido el rostro, acribillada toda, pero nunca muerta, porque es inmortal, y se halla en la mano cerrada del caído, en las pupilas fijas de los enterrados, en todo, aunque se la ignore, aunque jamás se haya tenido noticia de ella (PC IV: 369).

Escribe acertadamente Isabel Román que esa “lucha por la luz” a la que alude el poeta “en contextos de poesía política puede simbolizar la resistencia cívica contra la barbarie de los dictadores” (Román, 2003: 489). Para Díez de Revenga, la presencia de la luz es “fundamento del libro y única meta del poeta que llega a creer en un futuro, en un más allá un tanto panteísta en el que se produzca un triunfo de la luz tras la lucha por ella” (Díez de Revenga, 1988: 526). Alberti incita a buscar la luz, a batallar por ella, a pesar de hallarse uno en medio de las tinieblas, de la violencia histórica, de la injusticia del mundo. La luz hay que ganarla mediante el compromiso, y a lo largo de este poemario se hallarán homenajes y dedicatorias a personas –principalmente artistas y políticos- que él considera luchadores.

Se trata de un libro extenso, dividido en ocho secciones de estilo variado, unidas por la constante búsqueda de la luz frente a la oscuridad; de la lucha contra la opresión, la injusticia y la muerte. Al final de la primera sección, hay cuatro poemas que homenajean los lugares de su exilio: “Guía de Roma para españoles”, “A la tierra Emiliana”, “A Viterbo” y “Te conozco y te amo, América”. Este último poema resulta especialmente interesante para el presente estudio porque, además de contener una denuncia contra la opresión experimentada por el pueblo sudamericano, el poeta confiesa, dirigiéndose a América: “te llevo siempre / dentro del corazón y de los ojos. / Aquí estás, aquí ahora / abierta entre estas líneas y colores / y aunque tan lejos viva / en tu noche, en tu día, en tus desgracias (PC IV: 388). Ha sido necesario abandonar el continente americano para sentirlo como propio, para llevarlo dentro como pudiera llevar los paisajes españoles. Esta idea contribuye a la imagen de exilio “íntimo” inherente al poeta, que abandona paraísos sucesivos para, una vez perdidos, lamentarse. Así, la América antes inmóvil y estática, amable solo por momentos, ilumina a Alberti con su mero recuerdo: “heme aquí renovado, / bañado en tu recuerdo, / que es presencia infinita, / canto, iluminación, frenéticos impulsos / de libre libertad sin sombra acechadora” (PC IV: 388).

La segunda sección comienza con un homenaje a su llorado amigo, el poeta Federico García Lorca. En tres poemas, Alberti describe las sensaciones que dejó su muerte y se culpabiliza por no haber aceptado la invitación del granadino a su tierra natal cuando aún vivía. Lorca es un símbolo, porque fue asesinado por los opresores, por los fabricantes de sombra contra los que se alza el poemario.

De esta segunda sección destaca también el poema “Despedazado...”, en clave autobiográfica, que describe el dolor causante del insomnio, conectado con el tono empleado en *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, allá por los lejanos años veinte:

Llega, llega
tan pronto la mañana,
empujando las horas de la noche.
No cerrarás los ojos.
Los quisieras cerrar
mas no es lo mismo.
Sin fuerza ni poder para empujaros,
segundos y minutos insufribles.
Da dolor ir buscando las palabras,
encontrarlas de prisa
y clavarlas veloces,
sin saber bien si expresan lo que quieren.
(PC IV: 394-395).

Alude también en esta primera parte del poema a la dificultad para traspasar los sentimientos a la poesía, un motivo que ya abordó en *El poeta en la calle*⁸⁶. Concluye el poema con un deseo y una íntima desesperanza ante su persistente idealismo: “Espero vivir un poco, / sólo un poco más tranquilo, / trabajando en paz, sin furias, / sin sombras que me persigan. / ¿Qué hice yo, pobre entregado / a sueños que creí posibles? / No volveré más, me iré. / Y nadie estará contento” (PC IV: 395-395). Isabel Román enumera los temas que, según ella, conviven en este poema:

El paso del tiempo como despedazador físico del propio cuerpo joven, la sensación del paso vertiginoso de la juventud que aspiraba a instalarse en la luz venciendo a la oscuridad, junto al tema metaliterario de la necesidad dolorosa de encontrar de inmediato la palabra exacta para la expresión de la propia vida (Román, 2003: 494).

La tercera sección del poemario incluye homenajes; entre ellos, tres poemas dedicados a escritores españoles de su tiempo –Dámaso Alonso, Ramón Gómez de la Serna y Jorge Guillén– y dos a otros escritores del panorama internacional comprometidos con la sociedad, ya fallecidos: el francés Louis Aragon y el italiano Pier Paolo Pasolini. En los versos que les dedica a ambos, surgen imágenes que los vinculan

⁸⁶ Lo hizo en aquellos versos de “Nocturno” en los que hablaba de “lo doloroso y muerto que tiene una garganta / cuando desde el abismo de su idioma quisiera / gritar lo que no puede, por imposible, y calla” (PC II: 211). Este poema se analiza en el tercer capítulo, referente al alumbramiento ideológico de Alberti.

a lo luminoso: “Una luz sin remedio / en agudo cristal que se rompe de ira” (PC IV: 410), “ángel / perdido en este infierno sin grandeza de hoy” (PC IV: 411). Y es que, como bien apunta Francisco Díaz de Castro, “es precisamente la actividad creadora de los seres humanos la que se orienta hacia esa luz del ser esencial fustigada por la historia” (Díaz de Castro, 2004: 527).

La tercera sección concluye con el poema “Lanzarote”, dedicado a la obra del pintor, escultor y arquitecto lanzaroteño César Manrique. En la obra de Manrique identifica el poeta sus raíces perdidas: “Vuelvo a encontrar mi azul, / mi azul y el viento, / mi resplandor, / mi luz irreductible, / que yo siempre soñé para mi vida” (PC IV: 413). Esto le conduce a una reivindicación de su lucha, de su búsqueda de la luz: un renovado vitalismo en el que se reafirma en su actitud solidaria a través de la poesía:

Yo fui, yo fui el cantor de tanta transparencia,
y puedo serlo aún, aunque sangrando,
profundamente, vivamente herido,
lleno de tantos muertos que quisieran
revivir en mi voz, acompañándome.
Mas no quiero morir, morir aunque lo diga,
porque no muere el mar, aunque se muera.
Mi voz, mi canto, debe acompañaros
más allá, más allá de todas las edades.
(PC IV: 413).

La cuarta sección está conformada exclusivamente de poemas dedicados a pintores, en los que el poeta muestra las sensaciones que sus obras le producen. Hay que resaltar el que le dedica, en 1974, al ensayista Jerónimo González Martín, en el que habla del angustioso proceso de la creación artística que comienza con el insomnio, en una descripción que parece extraída de *Sobre los ángeles*; incluso está presente un ángel demoníaco que “quema las pupilas”: “Conozco las angustias, / el ángel que en la noche te quema las pupilas con un tizón ardiendo, / la parálisis / que va desde la mano hasta la lengua, / el sobresalto, / el criminal insomnio, todo eso / que arrastran las palabras cuando quieren ser signos” (PC IV: 423).

Gran parte de la quinta sección está dedicada a denunciar el golpe de Estado que el general Augusto Pinochet dio contra el gobierno de Salvador Allende, en Chile, en 1973. El primer poema, “Tiempos de condena”, describe la situación de un pueblo oprimido por una dictadura en la que el miedo, la muerte y el insomnio se suceden. El tono que utiliza es desgarrador y agónico, y podría estar hablando tanto de la dictadura

de Pinochet como de la de Franco, o de cualquiera en la que no se respeten los derechos humanos:

Tiempos tristes, feroces,
de condenas a muerte,
de prolongadas sombras en aullidos y llantos.
No se puede dormir y si se duerme,
el sueño es una cárcel clavados los cerrojos.
Tiempos en que el amor pena sobresaltado,
roto por las llamadas urgentes a la lucha,
en que pueden sacarlo a la fuerza del lecho
para ser fusilado una lívida aurora.
Tiempos malditos de diarias súplicas,
de noches angustiadas en espera del día,
de ese negro minuto en que una mano helada
tacha sin vacilar la vida de los hombres.
Tiempos desesperados,
infelices, sombríos,
en que es casi un delito el contemplar las flores,
alabar los azules del mar y la armonía
del vuelo de las aves que en otoño se alejan.
Pero a pesar de tantos largos años oscuros,
tiempos también del alma que en su alto desconsuelo
espera que la luz se filtre entre la sangre
y se establezca en paz por encima de todo.
(PC IV: 437).

La oscuridad, pues, se identifica en este poema con la situación de opresión e injusticia, con el miedo. De nuevo, es fácil reconocer en él el tono apocalíptico de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*.

En septiembre de 1973, pocos días después del golpe de Estado de Pinochet, falleció –oficialmente, a causa de un cáncer de próstata– en Chile el poeta Pablo Neruda, gran amigo de Rafael Alberti. Si su muerte no se hubiera producido por causas naturales, probablemente hubiese tenido problemas con el nuevo régimen, pues, igual que Alberti, estaba afiliado al Partido Comunista. De hecho, tras su muerte, las fuerzas de Pinochet saquearon su casa y quemaron sus libros.

A través de tres poemas, Alberti homenajea a Neruda. El primero, “A Pablo Neruda, con Chile en el corazón”, está escrito en lo que Isabel Román califica como una “forma de maldición bíblica” (Román, 2003: 499), pues acusa a aquellos que saquearon su casa, a los que llama “tristes cobardes de las sombras tristes, / violadores de muertos” (III 437). Y frente a la oscuridad de esos saqueadores, se alza la luz del poeta, que la sigue irradiando aun después de muerto. Por eso, a Pinochet y a los suyos los maldice:

“No dormiréis porque ninguno duerme. / No dormiréis porque su luz os ciega. / No dormiréis porque la muerte es sólo / vuestra victoria. / No dormiréis jamás porque estáis muertos” (PC IV: 439). Pese a estar muerto, Neruda permanece más vivo, para Alberti, que aquellos que se mueven entre las sombras y oprimen con crudeza al pueblo chileno.

En el segundo poema-homenaje, titulado “Con Pablo Neruda en el corazón”, Alberti alude, una vez más, a la Guerra Civil española, cuyo comienzo vivió Neruda, por entonces residente en Madrid. Alberti sigue manejando el tono apocalíptico que resuena en todo el libro, así como el enfrentamiento entre luz y oscuridad: “Pero un día la sangre bañó el rostro de España, / su viejo corazón lo atravesó un cuchillo, / una tromba de oído se alzó de las tinieblas / y no hubo mar, no hubo puertas ni murallas / que impidieran el choque de la luz y la sombra” (PC IV: 441). A continuación, expresa el compromiso de Neruda con España, similar al suyo –de hecho, podría perfectamente estar escribiendo sobre sí mismo–:

Así dijiste entonces
y ahora puedo, como lo confesaste tantas veces,
decir que cambiaron de pupilas tus ojos,
que se te metió España dentro del corazón,
y ya por ella, tocado de su luz acribillada,
saliste nuevamente al mundo con tu canto
cubierto por la sangre de las calles.
(PC IV: 441-442).

Los últimos cuatro poemas de la quinta sección están dedicados a cuatro luchadores históricos que apoyaron de una u otra forma a la II República Española: Wael Zwaiter, Constanca de la Mora, Carlos J. Contreras, comisario político del Quinto Regimiento, del cual Alberti formó parte, y Tina Modotti. A todos los asocia con imágenes vinculadas a la luz: “Fue amor, ciega esperanza, entrega luminosa” (PC IV: 453), “inmensa luz, ejemplo para el mundo” (PC IV: 455), “la luz dichosa de tu bello ejemplo” (PC IV: 456). En cuanto a la Guerra Civil, la identifica con una “noche oscura” (PC IV: 454), imagen que conlleva la ausencia de luz.

La sección sexta está constituida por una serie de treinta y seis poemas breves dedicados al escultor Genore Fabbri, homenajeando a su obra, en cuya sombría esencia halla Alberti una justificación para presentar el dolor, la agonía y la violencia de su momento histórico, ofreciendo al lector un paisaje infernal:

Aquí, aquí se grita,
aquí se pierde el grito,
chocando contra el cielo
porque en la tierra impera la desgracia.

No busquéis un agrado,
la delicia, lo dulce.
El hombre es una grieta
por la que solamente vomita su dolor,
arroja el llanto.

Despedazado el ser, despedaza
el alma de los seres que nacieron
sólo para la luz.

Densas tinieblas duras, negros bronce,
como puertas de bronce que cerraran
todo intento de sol, la más pequeña,
cordial iniciativa luminosa.
(PC IV: 459).

En estos paisajes infernales, similares a los de *Sermones y moradas*, aparecen también monstruos, como ecos de aquellas lejanas visiones que torturaban al poeta hacia 1919: “Monstruos que existen de verdad, / que en lo profundo de la noche, en medio / del centro de la luz, surgen, te invaden, / te ciegan y sin más grito de auxilio / te precipitan fríos en la muerte” (PC IV: 460). Sin embargo, estos seres, al contrario que los que protagonizaban las alucinaciones juveniles del poeta, “existen de verdad”, y se identifican con los tiranos, con los opresores, con las personas que, en una dictadura, llevan a cabo las terribles ejecuciones nocturnas, respaldados por las sombras, ante el horror de sus víctimas. Alberti trata de reflejar este ambiente de terror en el poema. Aunque utiliza un tono similar al de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, en este caso, el desencadenante de la angustia es un motivo externo y no interno, relacionado con el devenir histórico mundial, con la explotación, el dolor y la violencia. Más adelante, especifica: “Te escribo estas estrofas en estas largas noches / de condenas a muerte, / de torturas sin fin en mi patria terrible” (PC IV: 464). Los desvelos ya no se producen por cavilaciones íntimas del poeta, sino por el miedo hacia lo que está sucediendo a su alrededor. Pero continúa habiendo lugar para la esperanza: “Y sin embargo, / aquí por el dolor, por la agonía y el llanto, / la esperanza se engendra, / y el amor torturado, el amor puro, / asciende entre las lágrimas” (PC IV: 461). En ese contexto terrible, Fabbri pone “gotas de luz que luchan / por alumbrar un día el universo” (PC IV: 463). Y así, Alberti le promete al destinatario del poema: “Llegará el

día, Fabbri” (PC IV: 464). El día como regreso de la luz y el día como el fin de toda la penuria:

Los miedos, las angustias, los insomnios,
las lentas, calculadas
venganzas y atentados oscuros sin fronteras,
atrás, atrás, la noche
volverá a ser tranquila.

Demonios de las chispas, subterráneos,
criminales espíritus
helados de las nieblas,
de vuestro propio rayo de la muerte
moriréis y el hombre
será nueva materia de hermosura.
(PC IV: 467).

Del resto del libro, se han de resaltar los dos poemas dedicados al pintor Antonio Saura, “Visión memorable (I)” y “Visión memorable (II)”. Como forma de homenajear la pintura de Saura, siniestra e inquietante, Alberti crea una impresión caótica en sus poemas, con imágenes oníricas muy próximas al surrealismo:

De repente revienta un ojo abierto en el terror, una pupila insomne, un vacío redondo que te mira sin nada, algo que se destroza por hallarse, reconstruirse y ser reconocido con un nombre.

[...]

Esta es la noche decapitada, la cabeza en viaje hacia los precipicios sin fin, la sangre negra que fulmina, la espantable medusa del sueño condenado a no despertar nunca (Alberti, 1988 TIII: 475).

Como se puede ver, la primera parte del primero no está dividida en versos, sino en versículos, motivo que acerca aún más este poema al estilo de *Sermones y moradas*. En realidad, el libro entero posee una gran similitud, en muchos aspectos, con los dos principales poemarios de la etapa superrealista. Pero, en este caso, como se ha dicho, el desencadenante de los dolores, agonías y horrores procede de fuera y no de dentro, creando un espacio sombrío en el que se ha de combatir con la luz del compromiso, del arte. A pesar del horror desplegado en los poemas, de esas visiones propias de una pesadilla, en todos surge una mínima chispa de luz que reafirma la actitud vitalista del poeta: su resistencia frente a la adversidad, su fortaleza. Señala al respecto Catherine G. Bellver:

La voz del poeta alcanza resonancias graves y una tonalidad reflexiva a través del dolor, pero manteniendo siempre, bajo esa gravedad de expresión, chispas de la serenidad y alegría innatas en él para impedir, de ese modo, que su alma se rinda ante la soledad y la desesperación (Bellver, 1984: 12).

En este sentido, el último poema del libro –compuesto ya tras el regreso a España– se escapa, en parte, del contexto del resto, pues está escrito en un tono irónico y socarrón ya desde el título, “Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor”. Pero lo más interesante para este estudio es el final, en el que el poeta declara, por primera vez, haber retornado al Paraíso, y no se trata de un Paraíso geográfico, sino de la actitud de rebeldía del pueblo español: “Puedo pensar amigos que llegué al Paraíso / Terrenal en el día, en el punto preciso / en que el pueblo de España no quiere ser sumiso” (PC IV: 527).

Sin embargo, la poética de Alberti se basa en la pérdida de paraísos consecutivos, en la “nostalgia inseparable” hacia aquellas realidades que son inalcanzables porque forman parte del pasado. El retorno a España no fue, como se verá, la vuelta definitiva al Paraíso.

4.10. Versos sueltos de cada día y la constatación de la definitiva pérdida del Paraíso. La última crisis existencial

Cuando en 1977 Rafael Alberti regresó a España, volvió convertido en un símbolo del exilio español, de la lucha política como el franquismo y de una generación legendaria de poetas de la que apenas quedaban integrantes vivos. Le esperaban años frenéticos de viajes, recitales, conferencias y actos políticos. Porque ya no era sólo un poeta: era también una figura pública.

Durante los dos primeros años, Juan Panadero fue pregonando sus alegres coplas por todos los rincones de España. Pero, pasada la inicial emoción del retorno, Alberti fue percatándose de que casi nada en España permanecía como en su recuerdo. Bajo la exaltación de su nueva y frenética vida a sus casi ochenta años, comenzó a revivir en su corazón una tristeza latente, antigua, la misma que sintió en su lejana adolescencia cuando, viviendo ya en Madrid, hizo aquella breve visita a su pueblo natal y descubrió que ya no era el que recordaba. La España de finales de los setenta tenía poco que ver

con la de la década de los treinta en la que él había vivido: la sociedad poseía valores distintos, muchos de los antiguos amigos habían fallecido o ya no vivían allí, y ni siquiera la capital, desde una perspectiva arquitectónica, se parecía demasiado a la que recordaba. El tiempo –casi cuarenta años– había transcurrido inexorablemente.

Las múltiples sensaciones generadas en el ánimo del poeta pueden revisarse de forma muy concreta en un singular libro publicado en 1982: *Versos sueltos de cada día*. Tal como reza el título, el poemario recoge anotaciones dispersas y breves poemas escritos en dos “cuadernos chinos” entre 1979 y 1982. Aunque casi toda la poesía de Alberti es autobiográfica, este poemario, particularmente, crea una sensación de absoluta cercanía con el autor. Así lo definía el propio Alberti:

Estos *Versos sueltos de cada día* fueron surgiendo desordenadamente de avión en avión, de hotel en hotel, de ciudad en ciudad. En medio del ajetreo de mi vida de poeta recién regresado de un largo exilio, yo iba recogiendo estos poemas en dos pequeños cuadernos chinos. Creo que forman un buen diario íntimo y que reflejan la vida sentimental de un hombre obligado a vivir entre las muchedumbres más densas y las soledades más angustiadas (PC IV: 1155).

Esta supervivencia entre grandes muchedumbres e íntimas soledades es un tema al que constantemente alude en la obra. A veces, con vivas confesiones de desamparo: “¡Qué solo, / qué inmensa soledad me espera hoy!” (PC IV: 745). Otras veces, resaltando la idea de la soledad en masa: “Vengo a decir versos, poesías, / puede ser que delante de quinientas mil almas. / ¿De qué me sirve esto si por dentro / vivo desconcertado, destruido?” (PC IV: 758), “Todos me miran. Y yo miro a todos. / Al fin, no miro a nadie” (PC IV: 763), “Mañana, / pasaré de estar solo a estar delante / de miles de personas que son una, / el mismo rostro, / el mismo sentimiento” (PC IV: 765). Entre las multitudes, de la soledad solo puede salvarlo la presencia de su amor “La soledad en medio de la gente, / esperando volar -¡ven tú!- sin nadie” (PC IV: 754). Respecto a esta amada, a veces habla de ella en tercera persona, sin revelar su identidad y, en otras ocasiones, le habla desde una segunda persona, casi siempre como a alguien lejano a quien desea atraer hacia sí. La amada deja en el lector una sensación de insatisfacción, de ausencia, y su presencia anhelada únicamente contribuye a intensificar el sentimiento de soledad que emana del poeta.

Fanny Rubio destaca, del poemario, “la extremada concentración, paralela al apretado desasosiego de quien ha regresado y ha de poner en orden sus perfiles en un

presente incierto” (Rubio, 2006: 381). Es este desorden emocional el origen del terror a las multitudes, a las prisas, al estrés, al vacío que todo ello conlleva.

Pero si las muchedumbres le generan una sensación de desamparo, la soledad real le produce temor, o acaso vértigo: “La sonrisa, la luz, el impulso en la calle. / Mas no vuelvas jamás a tus viejas alcobas, / no te encierres en ellas ni siquiera / para dormir. / La calle, por ahora, es tu destino” (PC IV: 742). En algunos versos, alude de nuevo al contraste luz-oscuridad, identificada esta última con la idea de estar a solas consigo mismo: “Adiós. / Deja tus aparentes, públicas claridades. / Vuelve solo a tus antros, / bajos, lentos, infiernos” (PC IV: 816). El infierno o la noche –“Viajar solo, no más. ¡Qué oscuro estoy! / Nunca amanece, empujo / con desesperación a la noche parada, / inmóvil como un mulo / que no quiere arrancar hacia la luna” (PC IV: 785)– es lo que le espera cuando no se rodea de gente, a pesar de que toda esa gente –exceptuando su amada, que siempre permanece ausente– no le puede salvar de la oscuridad. El poeta se contempla a sí mismo como un mendigo de luz en su mundo en sombra: “Me siento un pordiosero / de sol, un pobrecito / de la luz. / Dadme, por caridad, algo que me ilumine / en tan profunda oscuridad y pena” (PC IV: 758). Al final del poemario, acaba siendo vencido por la negrura: “Viejo amigo del sol, voy por la sombra, / buscando siempre al sol, que se me escapa, / ‘¡Para y óyeme, oh sol!’ –dijo el poeta–. / Y de puro atrevido fue muerto por la sombra” (PC IV: 820). La soledad lo envuelve, lo condena⁸⁷.

Hay algo en la soledad que lo aterroriza; tal vez, el despliegue de los recuerdos, ya dolorosos, al no poder corresponderse con la realidad. Los recuerdos se le aparecen en los momentos de mayor intimidad consigo mismo, cuando va a dormir, quitándole el sueño. En *Versos sueltos de cada día*, cobra gran importancia el tema del sueño y del insomnio, un rasgo que Díez de Revenga atribuye a la etapa de senectud de varios poetas de su misma generación⁸⁸. En numerosas ocasiones, el poeta alude a su insomnio: “Quiero dormir y no puedo” (PC IV: 759), “No duermo. Y las 5 ya” (PC IV: 760), “Temo a la noche, / al sueño que no viene, / a los ojos cerrados / abiertos contra el techo, / temo a las horas / que resbalan mudas, / a los amaneceres / atónitos sin nadie”

⁸⁷ Durante estos años, Rafael Alberti vivía solo. Su esposa, María Teresa León, ya estaba enferma de Alzheimer cuando regresaron a España, y pronto fue ingresada en un sanatorio de Majadahonda, donde progresivamente iría perdiendo la memoria, hasta su muerte, acaecida en 1988.

⁸⁸ En DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988), *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona: Anthropos.

(PC IV: 795), “Todos duermen. Yo velo” (PC IV: 820). Alguna vez, evoca desesperadamente a su amada, la única capaz de curar su sentimiento de soledad, su angustia ante el insomnio: “Esta noche no hay modo de dormir. / El sueño se ha marchado. / ¿En dónde estás? ¿No llegas? / Esta noche, en verdad, te necesito” (PC IV: 748). Apunta Díez de Revenga que “noche, sueño, soledad y tiempo serían los núcleos centrales del mundo poético albertiano en esta representación del sueño físico anhelado y escasas veces alcanzado, que constituye, ahora, una gran parte de sus inquietudes poéticas” (2003: 511).

Hay una alusión al sueño que constituye una clara alegoría a la inmovilidad de España, donde la democracia avanza a pasos muy cortos: “No viene el sueño, España. / ¡Cuántas veces, oh sueño, cuántas veces, / he de escribir, no viene, / no viene, España, / el sueño!” (PC IV: 805). El poeta se siente íntimamente frustrado al no haber alcanzado el país el grado de libertad que él soñaba. Señala Díez de Revenga que “revelan estos poemas su condición de poesía moral, ya que manifiestan una preocupación por nuestro mundo, por ese mundo que nos rodea” (2003: 508). En efecto, Alberti contempla la democracia española como una democracia con claroscuros, y a menudo denuncia las situaciones de injusticia que todavía acontecen: “En las cárceles siguen maltratando a los presos. / ¿En dónde no en España?” (PC IV: 767), “Se piensa en la alegría, / en la sonrisa abierta para siempre. / Pero han matado a un hombre. / Más sombras en las cárceles. / Y se sigue pensando en la alegría. / Solamente pensando” (PC IV: 739). Se trata de una alegría solo soñada, inalcanzable en la realidad, que sigue habitando en las sombras.

El retorno a esa España de claroscuros no le produjo, pues, la felicidad anhelada en el exilio: no recuperó el Paraíso perdido. Su Paraíso no estaba, en realidad, en ninguna parte: se trataba de una dimensión temporal irrecuperable. El poeta se fue dando cuenta de esto, comprendiendo que, durante casi cuarenta años de exilio, había centrado su poética en el retorno a un Paraíso que era, más bien, una quimera. Así lo reconoce en estos versos, dirigidos a la ciudad de Madrid: “Tanto que soñé contigo, / ciudad, para estar ahora / dentro de ti, deseando / estar lo menos posible.” (PC IV: 747). Resulta oportuno rescatar este acertado análisis de García Montero sobre el exilio inherente al poeta y su incapacidad para alcanzar el Paraíso:

Esté donde esté, en una u otra orilla, Alberti será un nómada, un desterrado, un ser condenado al canto errante, una identidad puesta en crisis. Descubre que las elegías vitalistas de *Marinero en tierra* y los paraísos perdidos de *Sobre los ángeles* participaban ya de una expulsión original, mucho más profunda que la simple distancia geográfica. No hay identidad, territorio, que le sane la herida, porque incluso volviendo a su país de origen será un desterrado (García Montero, 2003: 356).

Se trata del familiar exilio interior, tantas veces mencionado en este estudio, que comienza desde el momento en que abandona la infancia gaditana, su primer Paraíso extraviado.

Francisco Umbral equiparó la situación de Alberti con la de numerosos exiliados, con motivo de una conversación supuestamente mantenida con el andaluz:

Su vuelta a España, con la democracia, tuvo una cosa espectacular y suramericana, como si hubiera vuelto un viejo cantante de nuestra juventud (en cierto modo así era). Alberti estuvo multitudinario y displicente, y a mí llegó a decirme:
-Este Madrid ya no es Madrid, Umbral. Lo que más me apetece es volverme a Roma. Este mal del exilio es común a todos, incluso a los más grandes, como Rafael Alberti. El hombre desarraigado es un medio hombre. Y el poeta desarraigado es mitad hombre, mitad poeta, mitad nada (Umbral, 1994: 198).

Resulta difícil averiguar la fiabilidad exacta del testimonio de Umbral respecto a las palabras que supuestamente le dijo Alberti acerca de su deseo de volverse a Roma. Lo interesante de este fragmento es la sensación de desarraigo que atribuye al poeta, que no pasa desapercibida para aquellos que le rodean. Hombre, o “medio hombre”, como dice Umbral, lo cierto es que Alberti estaba condenado a una existencia incompleta, en la que la mitad que le faltaba se traducía en una nostalgia de pasados irre recuperables. Llegados a este punto, conviene rescatar unas palabras de Catherine Bellver acerca de la angustia del poeta a causa de la pérdida de su propio sentido vital:

Como ha perdido el ancla de su vida, el poeta está inseguro, duda de su propia existencia, y siente que no tiene sustancia [...]. Vaga desorientado, cantando con voz trémula para espantar el miedo, intentando palpar algo familiar. Huye de sus pensamientos agobiadores y busca a tientas una vía de escape; pero todo es en vano (Bellver, 1984: 17-18).

Pero la “inseparable nostalgia” de Alberti ha de encontrar un nuevo objetivo. Comienza entonces a recordar en sus versos los lugares y los amigos del exilio, de Argentina y Roma. Y estos lugares, no valorados suficientemente en los años allí vividos, van cobrando matices paradisiacos, contemplados desde el tiempo y la

distancia. Así, evoca sus paisajes y momentos cotidianos del exilio: “América. Hoy pienso / en sus inmensos ríos, / sus caballos y vacas, levantando / las sonantes espumas, / apareciendo / en los largos bañados, / esperados de pájaros feroces” (PC IV: 756-757), “A estas horas en Roma y al unísono / siempre nos despertábamos cantando / un mirlo y yo” (PC IV: 749). Y añora esos lugares: “Roma, de lejos, crece. / Vuelvo triste de Roma. / ¡Ay Roma, Roma, Roma! / ¿Quién sin ti permanece?” (PC IV: 783),

Como antaño ocurría con los recuerdos españoles que súbitamente se le aparecían a partir de elementos del paisaje americano o italiano, ahora se produce una inversión y son los recuerdos del exilio los que surgen de repente a partir de lugares, objetos o seres de su nueva vida en España, como los gatos: “Cuanto gato que veo / me lleva en vuelo a Roma, / a mis viejos tejados / con Garibaldi al fondo” (PC IV: 744), o una película: “Roma en el cine... ¡Oh! / Cuánta nostalgia” (PC IV: 796). También, como antes en América hacía con España, alude a la diferencia horaria que ahora le separa del continente donde pasó gran parte de su exilio: “Me acuerdo del otoño aquel del bosque, / ahora que allí llegó la primavera” (PC IV: 766). Otras veces, los recuerdos aparecidos son inconcretos, pero existen: “¿De dónde, dime, esa canción lejana, / esa música rota, / esas voces que vienen de no se sabe dónde?” (PC IV: 749).

El poeta se sentía un apátrida, por cuanto creía pertenecer no a un espacio geográfico, sino a un momento histórico que ya había pasado. El mundo que había sostenido en sus versos durante casi cuatro décadas se desmoronaba, invadido de realidad. Alberti parecía condenado a pasar toda su vida recordando, echando de menos momentos y lugares, incapaz de vivir plenamente su presente. El exilio le había dejado un vacío que la realidad de su tiempo no podía suplir, pero dicho vacío le acompañaba incluso antes de marcharse de España. La obsesión con su propia condición de nómada incluso le invadía los sueños: “Nuevamente comienzan / a pasar viejos trenes por mi sueño” (PC IV: 745). Resulta muy acertado el análisis de Torres Nebrera al respecto de este sentimiento inherente a la poética albertiana:

Si abordamos el binomio “exilio-compromiso” de una forma general, toda la obra de Alberti, desde el primero hasta el último de sus escritos, podría acogerse a tan extenso marbete definidor, pues desde el marinero que se siente “desmarado” al artista que se ve apartado de lienzos y pinceles, pasando por el burgués desclasado, el republicano que ha de echar raíces en tierra nueva o el inmerso en una crisis amorosa, estética, religiosa o ideológica, Alberti siempre ha tomado, en sus textos, la perspectiva de un “apartado de...”, de un exiliado en consecuencia (Torres Nebrera, 2012: 151).

El rechazo a un presente insatisfactorio le conduce a evadirse en recuerdos de su pasado más lejano, aquel que identifica con la felicidad: la infancia, vinculada con el mar: “Hoy quisiera dormir, dormir y despertarme, / colegial escapado, a la orilla del mar. / Del mar, del mar, sí, sí, pero tan sólo / de aquella mar...” (PC IV: 754), “Volvería a mi libre adolescencia / de playas y desnudos en las dunas / y de masturbaciones al unísono / del ondulable semen del mar contra la arena” (PC IV: 762). La imagen de su madre también resurge: “Mi madre –ya lo dije– / amaba adormilarse / bajo un jazminero / y el canto de un mosquito” (PC IV: 760). El mar en el que piensa es uno concreto: el de su Cádiz natal. Porque, como apunta Díez de Revenga, “el mar adquiere entonces su condición de símbolo de nostalgia y de recuerdo de los días infantiles” (2003: 512). Es el reflejo de un pasado ido que el poeta busca desesperadamente y no halla: “Marinero, busco el mar / desde el aire y no lo veo. / Sé que debajo está el mar / y sé que encima está el cielo. / Voy entre el cielo y el mar. / Mas voy buscando el mar / y no lo veo” (PC IV: 819). Es el principal receptor de su nostalgia –“Y siempre este despertar / al aba, mas como siempre, / lejos, muy lejos del mar” (PC IV: 742)– y su lugar de evasión preferido: “Tú te quisieras ir esta mañana / y lejos, lejos, como siempre, al mar. / Te estás cansando y mucho de viajar / y de esta vida tan tirana” (PC IV: 767). Cuando viaja a Cádiz, donde se encuentra “su” mar, le atribuye todas sus raíces, el origen de su identidad perdida: “Sí, sí, dentro de poco, / cal, infinita cal, / viejo mar mío, / me tendrás dentro al fin, / blanco y azul, / mi mar, mi cal, mis solos / claros progenitores” (PC IV: 801). Se trata de una presencia constante, a veces intangible, pero presente en su pensamiento, casi como una divinidad: “No duermas nada hoy. / El mar vigila. / Está lejos, callado. / Tú no lo ves. Pero siempre te acecha” (PC IV: 814). En estos versos, la palabra “mar” podría sustituirse por “pasado”: el pasado, siempre presente, que invade su pensamiento y le arrebató el sueño. Al final del poemario, el poeta recupera la capacidad de acceder a ese mar o pasado que, durante un tiempo, había permanecido inaccesible, y se cambian las tornas: ahora, es él quien siempre ve al mar: “Me asomo a los balcones. / Desde cualquier balcón, / aunque el mar no me vea, / yo siempre veo el mar” (PC IV: 820).

De su infancia también permanecen pequeños traumas que le han acompañado toda la vida, como el sentimiento de culpabilidad ante la acción de masturbarse, que tuvo su origen en las amenazas de aquellos profesores jesuitas que le aseguraban que era un pecado contra Dios. Así, confiesa el poeta: “Cuando en la soledad a veces te

masturbas, / no sabes si es el diablo quien te agita la mano, / sonriendo” (PC IV: 748). La religión, ese elemento represor desde los días más azules de su infancia, permanece en la sociedad de los ochenta en lo que a Alberti le parece una asombrosa inmovilidad: “Todo está agonizando lentamente. / Mas para el Papa, en cambio, / las llamas del infierno no agonizan, / son imperecederas” (PC IV: 750).

Los recuerdos de la juventud también aparecen de repente, aunque muchos de ellos marcados por la presencia sombría de la Guerra Civil. Escribe el poeta: “Suenan disparos sueltos, cañonazos, / que devuelven los ecos olvidados de entonces” (PC IV: 759). Al contemplar Madrid, surgen inevitablemente las sangrientas imágenes de los años de guerra, una maldición que solo a él alcanza, por pertenecer a una época distinta: “En aquella ciudad, / las calles y las plazas se encontraban / llenas de muertos jóvenes dispersos. / Mientras toda la gente / caminaba tranquila, / como si no existiesen, / hasta pisoteándolos” (PC IV: 770). La muerte también envuelve a Granada, tierra natal de su amigo García Lorca, cuya ausencia se intensifica ante la posibilidad de viajar allí: “No sé si quiero ir a Granada. / ¡Oh si yo hubiera ido aquellos años...! / ¡Qué dolor y qué pena ir ahora a Granada! / Te moriste allá lejos, allá muy lejos” (PC IV: 780-781). Ecos lorquianos se hallan también en este poemario, en la parte escrita durante un viaje a Nueva York, en la que Alberti transmite la deshumanización y la frialdad que le genera la ciudad, añadiendo una crítica al capitalismo: temáticas, todas ellas, presentes ya en el poemario de Federico García Lorca *Poeta en Nueva York*, publicado de forma póstuma en 1940. Habla, por ejemplo, de los “Millones y millones / de ventanas cerradas, / de levantados edificios ciegos, / sin que nadie se asome / para saber que el aire los rodea” (PC IV: 808).

Otra visita a la ciudad estadounidense Los Ángeles actúa de catalizador para el regreso, en la memoria, de unas creaciones literarias que datan de los años veinte y son esenciales en la poética albertiana: los ángeles demoníacos de *Sobre los ángeles*, que aparecen acompañados de uno de los principales protagonistas de otro libro de aquella época: el Buster Keaton de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Tanto los ángeles como Buster Keaton reaparecen como símbolos de una juventud que, aunque en su momento resultara tortuosa, ahora es recordada con cariño:

Desde sobre los ángeles un día
sin luz caí en Los Ángeles. No estaba
ya Buster Keaton, ni su vaca araba

muda en sus ojos la melancolía.
[...]
Voy por el aire ahora, por el cielo
más alto cada vez, con el anhelo
de al fin sobre los ángeles hallarte,

perdida edad que ya mi edad no espera
hallarla aquí en la tierra como era
ni allá tampoco ni en ninguna parte.
(PC IV: 812).

El recuerdo de estas criaturas en Norteamérica parece dulce, desapareciendo las connotaciones negativas originales. Afirma Díez de Revenga:

Los ángeles albertianos comparecen también en este mundo poético de la ciudad moderna con voluntad mítica y como símbolo de una candidez perdida, la candidez de la naturaleza que ahora se convierte en candidez mítica [...], con Buster Keaton como máximo representante de aquel mundo de los sueños, entre idílico y surreal, que ahora traen estos ángeles de senectud (Díez de Revenga, 2003: 520).

La presencia de los ángeles se convierte en un tema recurrente en este poemario, desde que en el comienzo aparece atribuido a la amada en forma de temor: “No quisiera que ella fuese mi ángel terrible” (PC IV: 734). En una noche de insomnio, el poeta regresa a aquellos otros insomnios de su juventud, y reflexiona: “Vuelvo quizá a mis ángeles perdidos, / mis lentas madrugadas, pero ahora / con más almas en pena, / rotas alas, / andamios ya caídos de las estrellas, / paraísos desiertos, / apagados” (PC IV: 746-747). La atribución de los adjetivos “desiertos” y “apagados” a los paraísos equivale a decir que dichos paraísos ya no existen. En estos versos, el poeta reconoce hallarse inmerso en una crisis espiritual más terrible que aquella que le sacudió en torno a 1930. Esta crisis de senectud tiene como principal motivo la constatación de que todos los paraísos en torno a los cuales ha girado su poética son inexistentes, inalcanzables, reales solo en su memoria. La desesperanza lo invade y se vuelve a contemplar a sí mismo como ese “ángel superviviente” herido y alicortado: “Vuelas y vuelas siempre. / Un ala llevas rota. / Vuelas alicortado. / Nadie te curará cuando descendas” (PC IV: 815).

Buster Keaton⁸⁹, su otro álter ego poético de aquellos tiempos, se mezcla en el poemario con los ángeles, en representación de ese “ángel tonto” con el que también se

⁸⁹ El Buster Keaton real había fallecido en 1966. Estos versos de Alberti también deben interpretarse como un homenaje tardío a la memoria del actor al que había convertido en personaje literario.

identifica Alberti: “Te agitas, vas y vienes / -siempre B. K.-, / te inventas lo imposible en cuatro metros, / las tragedias, los dramas / más hondos e infantiles... / Tus ojos quedarán en este siglo, / fijos, lentos, lejanos, / ángel audaz, intrépido y tan tonto” (PC IV: 806). Y en esta recuperación de criaturas literarias, hay incluso un guiño a “Miss X”, aquella muchacha “enterrada en el viento del oeste” de *Cal y canto*, a la que el poeta recuerda en uno de sus frecuentes viajes en avión: “Me pareció ver una niña sola / volando entre las nubes” (PC IV: 774).

Alberti es consciente de la crisis que atraviesa y sabe también, por la cercanía de la muerte, que es la crisis definitiva. Por eso, en sus anotaciones prevalecen aquellas que tratan sobre el paso del tiempo y la presencia acechante de la muerte. Se pregunta, increpando a su propio idealismo: “¿Me creeré de verdad / que he de llegar a vivir / 125 años?” (PC IV: 735). En otro momento, enfoca el paso del tiempo con humor, mezclando el popular trabalenguas con su profunda inquietud: “Me enredé tanto en mi siglo. / ¿Quién me desenredará?” (PC IV: 795). En su frenética existencia, busca con desesperación algún elemento que permanezca inalterable, que pueda corresponderse con la imagen que él almacene en su recuerdo, y se dirige a la naturaleza, también efímera: “Miro una sola nube que en la tarde / se empieza a deshacer. / Oh, si estuviera fija, / si conservara en la mitad del cielo / esa imprecisa y vaga figura para siempre” (PC IV: 751-752). Pero su deseo es un imposible y, por ello, los recuerdos que conserva no son más que recuerdos, no se corresponden ya con su imagen real, situación que tortura internamente al poeta: “Verdes que yo perdí, pero que ahora encuentro, / con muchos años ya, verdes perdidos” (PC IV: 741). Y trasladando esta reflexión a un plano más amplio, al de su exilio y su retorno a España tras cuarenta años, se culpa a sí mismo por haber fabricado tanto tiempo una ilusión, una quimera que, al descubrir irreal, se vuelve ahora contra él: “¿Por qué has hecho eso, eso? / Has creado sin querer / -aunque fue un poco queriendo- / algo que ya no será / lo que antes fue” (PC IV: 797). Así, se vuelve hacia su pasado y reflexiona sobre su propia vida y su devenir, comprendiendo que ha pasado más tiempo soñando con paraísos imposibles que viviendo plenamente, y que ahora ya es tarde para rectificar, porque la muerte está cercana y constituye el último destino:

Tanto morir antes de tiempo para
no saber nada de mi propia muerte.

Abismos que me acechan cada día.

Marinero de sombras y de angustias.

Ya no te ven pasar los litorales
amarrados del mundo, ni te llaman.

Un navegar atado en que la muerte,
aunque tú no lo ves, lleva el timón.”
(PC IV: 737).

El presente está cuajado de “sombras que le acechan”, en las que la luz de la esperanza se disipa cada vez con más facilidad. El poeta se hace reflexiones sombrías, mezcladas con su pasado y vinculadas al sueño, ese tema que resulta tan esencial en *Versos sueltos de cada día*:

Escondí las navajas, los cuchillos,
los tenedores e incluso las cucharas.
Tuve miedo a la noche.
Mi hermano era sonámbulo
y alzándose en la sombra atravesaba
los estrechos senderos del jardín,
sacando agua del pozo hasta la madrugada.
Mi hermano ha muerto ya
y puede que una noche se alce dentro de mí
y conduzca mi mano
hacia donde se encuentran las abiertas navajas,
los cuchillos...
(PC IV: 740).

Pero si la noche le produce pavor, lo mismo ocurre con el día, al que contempla sólo como transmisor de desdichas y de frenesí que no conduce a ningún sitio: “Se va acercando el día con todos sus desastres. / No se escucha ni un pájaro y ya es la madrugada. / Cuando saltes del lecho ya empezará maduro / para ser el asalto / de todas las más viles y tristes agresiones” (PC IV: 812). Se cuestiona su propia identidad –esa tan fácilmente disipable– y comprende la carga tan pesada que suponen todas las tristezas de un siglo: “Tú nunca fuiste ese, / ese que tú pregonas. / Tú viviste tu tiempo / y arrastras sus terrores, sus miserias, / y esa luz revolcada entre terribles vómitos / de esperanzas y llantos” (PC IV: 794).

Para evadirse del fatídico presente, le queda, como siempre, la memoria y la imaginación, y en ellas se refugia, porque “Afuera, / sigue el mundo agitándose,

invadiéndonos, / prendiéndonos la vida, amenazándonos / con desaparecer en un segundo” (PC IV: 802-803).

Resulta oportuno aludir a una acertada reflexión de Fanny Rubio sobre *Versos sueltos de cada día*:

Nos encontramos de pronto con un autor que faltaba en la poesía española de los ochenta, un autor que se retrata irónico mas desgarrado, mirada autobiográfica, pincel de autorretrato, que lleva hasta el límite el relato de sus carencias, de sus obsesiones compensadas por un cierto escepticismo que solventa el humor y la ternura. Son textos fragmentado [...] cuya errática música no es menos errática que el mismo Rafael Alberti caminante sin rumbo previsto (Rubio, 2006: 382).

Este poemario resulta, en suma, y a pesar de su aspecto ligero y un tanto caótico, un recipiente de reflexiones hondas y desasosegantes que confirman la desesperanza de un poeta que ha perdido, de forma definitiva, su Paraíso, que se siente un eterno nómada y se despide de su idealismo: “Adiós, quimeras, ideales, errores. / Adiós, sueños, que acabasteis en nada. / Veo una playa sola y una barca que vuelve / sin nunca haber partido” (PC IV: 817).

4.11. *Los hijos del drago*: la desilusión y la invasión determinante del pasado

En 1986 publicó Rafael Alberti el poemario *Los hijos del drago y otros poemas*, con una anotación previa en la que explicaba que constituía un adelanto de otros dos libros que estaba preparando, cuyos nombres dan título a dos de las secciones del poemario: “Los hijos del drago (Retornos de lo que no fue)” y “Amor en vilo”⁹⁰. Finalmente, ambos libros quedaron como un proyecto y no llegaron a publicarse.

En el presente poemario, exceptuando la sección titulada “Amor en vilo”, se encuentra un rasgo constante: la imposición absoluta de un tiempo pasado sobre el presente. Si en otros libros el pasado llegaba en forma de pinceladas de recuerdos, súbitamente aparecidas a partir de un elemento más o menos vinculante, y su presencia

⁹⁰ Esta sección, escrita por Alberti mayoritariamente en su exilio romano, en la edición de *Poesía completa* de Seix Barral fue suprimida del libro *Los hijos del drago* para incorporarse, como libro independiente, al período romano. En esta tesis, se ha respetado la edición original de Alberti para el análisis.

resultaba efímera; en éste, el lector asiste a una definitiva invasión de tiempos idos, volcados ahora sin límites sobre el presente gris de la voz lírica, característica que genera la impresión, durante todo el libro, de que el poeta se ha desvinculado del todo de su tiempo y vive en uno pasado. A lo largo de toda su obra, se ha asistido a un constante tira y afloja entre el binomio recuerdo/olvido, porque tanto uno como el otro poseen consecuencias positivas y negativas para el poeta. Barbara Dale May lo explica a la perfección en su imprescindible estudio sobre la nostalgia albertiana:

El recuerdo de días alegres puede atormentar al poeta al subrayar la inferioridad de su estado actual, al mismo tiempo que puede ofrecerle un refugio del presente. También el olvido tiene su doble capacidad: la de protección, puesto que el recordar todo sería capaz de atormentar al ángel caído en su sitio mundano; y también la de olvido que puede causar frustración a este ser que quizá desea saberlo todo para conocerse, o, a lo menos, desea regresar al estado perdido por medio del recuerdo (May, 1978: 23).

En *Los hijos del drago y otros* poemas, el autor se acoge al refugio consolador de la memoria, aunque ejerce, simultáneamente, una reflexión acerca de ésta. La primera sección, “Los hijos del drago (Retornos de lo que no fue)”, comienza con un conjunto de versos en los que la imagen metafórica de un dragón irrumpe en la soledad del poeta:

Tú te me apareciste de improviso,
callada y silbadora la cabeza,
corona oscura inmóvil
de trenzadas espadas en la tarde.
Tu sangre recorría las venas de los siglos,
pensando que la luz había sido mi sueño,
apresado en mis párpados,
dragón de las edades estrelladas
al sopor de las mudas intemperies.
(PC IV: 687).

La criatura descrita posee un carácter mitológico y atemporal: está presente a lo largo de los siglos y de las “edades estrelladas”⁹¹. Se halla “apresado” en los párpados

⁹¹ La palabra “drago” que da título a la sección alude a un árbol de clima subtropical, típico de las Islas Canarias, cuya extrema longevidad le ha dado el sobrenombre de “drago milenario”. Pero el nombre científico del drago es “*Dracaena draco*”. “Draco”, traducido del latín, significa “dragón”. Ante la presencia evidente de un dragón en el primer poema de la sección, cabe pensar que Alberti realizó un juego de palabras con “drago” y “draco”, tomando el carácter longevo de uno y la condición amenazadora del otro. En realidad, según esta interpretación, el dragón del primer poema y el drago –“draco”– del título se identifican: son un mismo personaje.

del poeta; es decir, vive en él, y sabe que la luz “había sido” su sueño. La utilización del pluscuamperfecto no es casual: fue su sueño en el pasado, ya no. Se trata, por tanto, de un sueño no cumplido. El dragón, además, se encuentra “al sopor de las mudas intemperies”, es decir, cuando las inclemencias, los desastres, duermen, ya han sido.

En el segundo poema del conjunto, la voz lírica no se dirige ya al dragón, sino a una segunda persona del plural no identificada:

Estáis aquí, en acecho,
sobresaltándome las noches,
irrumpiendo en el sueño deseado,
convirtiendo en combate,
en lucha cuerpo a cuerpo la ansiada oscuridad,
la nunca conseguida hilación de las horas,
esa continuidad de los ojos cerrados
hasta abrirse tranquilos.
(PC IV: 689).

Estos misteriosos destinatarios son, pues, los causantes de su insomnio, y convierten en una tortura los momentos previos a conciliar el sueño. La oscuridad, en estos versos, es “ansiada”, porque se refiere al sueño, a un sueño pacífico, alejado de sobresaltos, imposible de alcanzar.

En el tercer poema, los destinatarios aparecen al fin identificados como las cosas que no fueron, que acribillan la conciencia del poeta, que ya jamás podrá alcanzarlas porque siente que se acaba su tiempo, su vida:

Volved, volved a mí
todas aquellas cosas que no fuisteis:
besos no dados,
posibles muertes merecidas,
algún que otro relámpago asesino,
cartas jamás salidas del corazón,
citas descarriadas,
deseados encuentros que no se realizaron.
Volved, volved,
porque os estáis marchando,
yéndoos
irremediablemente
sin ya poder asiros.
(PC IV: 689-690).

Esta conciencia de las cosas perdidas, que sale de sí mismo, se transforma en presencias monstruosas que lo asaltan a la hora de conciliar el sueño, que lo conducen a desdoblarse y a mirarse a sí mismo sin reconocerse:

No es que van a volver,
sino que están,
que están ya mis demonios rodeándome,
ya mis ígneos dragones invadiéndome
los muy pocos espacios que aún le quedan
-dormir, dormir- al sueño.

De improviso,
los ojos se me salen
y suben hasta el techo
y desde allí me miran extrañados,
ay, sin reconocer
que son mis mismos ojos
los que me están mirando.
(PC IV: 690).

Llega el momento, entonces, de la condena, llevada a cabo por sí mismo hacia su propia persona, ante la impotencia de no poder escapar de su conciencia, que le atenaza y le impide avanzar:

Ya me quiero marchar.
¿Te vas?, dirán algunos.
Inténtalo. No tienes
ni el más mínimo espacio,
hueco, grieta o rendija
por donde escapar. Eres
el ciego prisionero de ti mismo.
Júzgate.
Y con tranquilidad, con firmeza, condénate.
Ha llegado la hora.
(PC IV: 690-691).

En el último poema, el autor identifica a las cosas que no fueron con las desilusiones, que forman parte de él y le asaltan en la intimidad:

Tú no mereces eso,
lo que de cuando en cuando te hacen algunos. Vas,
ya muy perdido y solo,
con tus desilusiones a flor de piel, profundas,
que miras retratadas
en el techo nocturno de tu alcoba.

Ellas desde allí caen
de nuevo sobre ti,
que sólo oyes las ondas insomnes que te entran
-hijas tristes del drago-
los desastres del mundo.
(PC IV: 691).

En estos versos se da una pista relevante: las desilusiones son hijas del drago, del dragón que irrumpía en la soledad del poeta, pero son hijas “tristes”. A esto se ha de añadir la cita que aparece al principio de la sección, que dice: “Hijos del drago, / venid a socorrerme. / Vuestras oscuras, / invisibles espadas me defiendan” (PC IV: 688). Los otros hijos del drago a los que invoca el poeta no llevan el adjetivo “triste” y se contemplan como una salvación. Por lo tanto, el drago tiene hijos con connotaciones negativas –las desilusiones– y otros con connotaciones positivas, a los que clama.

Cabría interpretar, tras estas disquisiciones, que la identidad del drago, o del dragón, es el tiempo pasado, el tiempo ido: una concepción que ha existido en todas las épocas y cuya apariencia puede variar entre terrible –con todas las cosas que no fueron y que en el presente desequilibran la conciencia del poeta– y dulce –con los recuerdos de las cosas que sí fueron y que el poeta asocia con momentos felices de su vida–. Los hijos del drago a los que invoca son, por tanto, los buenos recuerdos de otros tiempos, que llenan las páginas de este libro. En ellos se refugia para evadirse de su presente insatisfactorio.

En la misma sección, en los siguientes poemas resulta recurrente el tema del retorno a España, del retorno que no se acaba de producir, porque el poeta no puede regresar a “su” España, a la que el recordaba. Dicha España perdida es prisionera del dragón del tiempo ido. En “Me creo...”, la voz lírica fabula con la idea de ese retorno mezclado con su propia identidad en épocas distintas:

Me creo, ya me creo,
me estoy creyendo ya,
de vuelta, retornado.
Y así me encontraréis un día, una mañana,
muy parecida a ésta,
pasado el tiempo, el tiempo
transcurrido sin mí, cuando existía.
Me encontraréis,
y casi sin mirarme
o sin verme
podréis, podréis oírme
(PC IV: 694).

El último poema de la sección podría haber estado perfectamente incluido en *Retornos de lo vivo lejano*, porque, en consonancia con los de aquel libro, se titula “Retornos del cometa Halley”. Dicho cometa fue visto en España en 1910, cuando Alberti tenía ocho años. Estaba previsto que, en 1986, el Halley volviera a ser visible. Para entonces, Alberti ya era un anciano. En el poema, recuerda aquella visión infantil del cometa, con el que se identifica, por el carácter fugaz, frenético y nómada de su existencia y por ese retorno a España tras tanto tiempo desaparecido:

Tú ya eras yo cuando te apareciste,
como yo tú, llegados
desde los más remotos infinitos.
Te descubrí una noche insomne de mi infancia,
y urdido en tu tendida cabellera,
ascendimos del mar de mi bahía,
solos ya en uno, desapareciendo
en los ciegos espacios insondables,
de incandescentes niños,
muchachas y paisajes de altas temperaturas,
durante tantos siglos.
Pero ahora, de pronto, de nuevo nos anuncian.
Estupefactos telescopios hablan
de nuestra aparición por una sola noche,
cometa peregrino de mi vida,
invisible errabundo
a través de los signos y cifras estelares.
(PC IV: 695).

En la segunda sección del libro, “Otra vez el otoño”, se recupera el tema del otoño como la estación de la melancolía y la reflexión, recurrente en gran parte de la obra poética albertiana. El primer poema, “Esta tarde larguísima...”, está escrito antes del retorno a España y, en él, el poeta juega con el tiempo y viaja a un hipotético futuro en el que, al regresar a su añorada patria, nadie lo reconoce debido al paso inexorable del tiempo. No se ha de olvidar que esta es una de las inquietudes más fuertes que asaltaban a Alberti —o a Juan Panadero— cuando su retorno resultaba ya inminente: “Yo sé que algo terrible me espera allá a lo lejos, / adonde ciegamente hoy me están empujando. / Llegaré de seguro y tantos cuando llegue / dirán: ¿Eres tú acaso el mismo que esperábamos?” (PC IV: 699).

El segundo y último poema de “Otra vez el otoño” se titula “Otoño, viejo amigo encontrado...”, en alusión a esa constancia de la que siempre ha hecho gala en su poesía

la estación del otoño. El poeta ofrece la perspectiva de un presente apagado, desesperanzado, torturado por sus propios fantasmas internos –esos tristes hijos del drago–: “Heme aquí en tu silencio presente, combatido / por tantas furias tristes, tantos calumniadores / filos que con sus lenguas heladas me acuchillan, / consumiéndome el último aliento de la sangre” (PC IV: 700). Sensaciones desgarradoras que trasladan al lector a la oscura época de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*.

De “Amor en vilo”, la sección de temática amorosa en la que el poeta refleja los sentimientos contradictorios de una relación que no resulta del todo tangible y que más bien permanece en el territorio del anhelo, cabe destacar el poema “Bajé a la mar”, donde la voz lírica se reencuentra con el mar que, en los libros de esta época, le trata con indiferencia, en contraste con la intensa complicidad de otras épocas. El mar con el que se encuentra el poeta en este poema también resulta frío, indiferente, generador de un sentimiento de tristeza:

Bajé hasta el mar, y el mar que yo quería
fue en vez del mar azul el de la pena,
triste la espuma, gélida la arena
de una playa que el viento deshacía.

Oh ansiado mar, oh mar que fue tan mía,
tan libre ayer, tan rota de cadena,
¿por qué, mar, hoy mi cárcel, mi condena,
la muerte a la que tanto yo temía?
(PC IV: 559).

El mar en estos versos va alternando su género: el poeta se refiere a “la mar” para hablar de su época infantil y juvenil. Ya se ha mencionado en el presente estudio que el mar es símbolo del pasado que regresa a partir del exilio de España. Por eso, el hecho de comparar el mar con una cárcel se ha de interpretar como el sentimiento del poeta de estar anclado en un tiempo ido. Angustiado por la indiferencia del mar, el poeta se despide de él: “Adiós. Me voy. Perdona mi partida. / Vuelvo a la tierra en donde está la vida / de un marinero que perdió su canto” (PC IV: 559). La tierra, la vida, representan el presente. Pero, por mucho que lo intente, el poeta no puede quedarse en ese presente: es prisionero del pasado, del mar, del feroz drago.

Por ello, en otra sección, “Sonetos de la diputación”, vuelve a unir sus raíces, su identidad, con el mar: “Mi azul de mar, tu azul, nacieron juntos, / juntos, desde su cuna, azul vivieron, / y no hay tumba de azules ya difuntos” (PC IV: 708). Es en esta sección

donde se produce un despliegue más amplio del pasado, especialmente en dos sonetos. En uno de ellos, resucita a su amor infantil del Puerto de Santa María, y con ella a un ángel de sombra, causante de la muerte prematura de la muchacha, que se produjo cuando él ya vivía en Madrid: “Faltaba el ángel que le anunciaría / que el soplo de la gracia le llegaba. / Mas no de luz fue aquel ángel que volaba / ni fue una estrella quien la ceñiría. / Era una sombra la que la hundiría / en tanto que en la cal ella esperaba” (PC IV: 711). La muerte de aquella niña eliminó cualquier posibilidad de un romance, por eso el amor con ella se convierte en una de esas cosas que no fueron, una desilusión, “hija triste” del drago. El poeta contempla los mismos escenarios de su infancia, teñidos de su ausencia, y se empeña en regresar a ese pasado, a esa hipotética historia truncada: “Contemplo los pretils hoy vacíos, / el resbalar de los años míos / hacia aquellas sin fin altas mareas. / Recuérdame. Ya sabes dónde estoy. / Anda hacia mí. Yo andando hacia ti voy. / Retorna, niña de las azoteas” (PC IV: 711).

En el siguiente soneto, recupera también la infancia como alumno del colegio jesuita del Puerto, tratando de conectarla con el presente:

No sé si el faro incendia aún las horas
del triste odiar la Trigonometría,
si en tus zapatos duerme todavía
la arena de las playas salvadoras.

Si en las algas y espumas rodadoras
trina el Latín con la Fisiología,
si el alto lavadero en que te urgía
el placer solitario, rememoras.

No sé si vas despierto o vas dormido,
en pecado mortal sobrecogido,
a comulgar sin fe cada mañana.

No sé, no sé... Mas sé que tu locura
fue hacer del mar tu sola asignatura,
alumno al sol que de la mar se ufana.
(PC IV: 712).

La última estrofa posee un doble sentido. Por una parte, enjuicia la rebeldía del niño que fue; por otra, su afán constante de regresar al mar, símbolo del pasado. Un afán que en el presente continúa acompañándolo, y tal vez más que nunca.

Del resto del libro, resulta destacable el romance “A Juan Ramón Jiménez desenterrado de San Juan de Puerto Rico”, cuyo cuerpo había sido trasladado en 1958,

año de su muerte, de Puerto Rico –donde pasó su exilio- a España. En el poema, Alberti se interna de nuevo en ese pasado, resucitando a Juan Ramón: “Aquí estás. Y no debieron / nunca de haberte llevado. / Fui a ver tu casa y el mar, / fui a sentirte en los espacios / que penetraron tus ojos, / [...] Y sentí tu voz, el soplo / florido de aquellos años. / [...] Tú estás aquí y yo contigo” (PC IV: 717).

Los poemas de este libro son, todos, hijos de ese drago, de ese tiempo pasado y anhelado por el poeta, o a veces temido. En definitiva, se trata de una obra en la que el tiempo domina a la voz lírica, al contrario de lo que ocurría en otros, donde era el poeta quien traía a su presente los recuerdos como una forma de evasión.

5.12. La última luz: *Canciones para Altair*

Se ha reiterado en el presente estudio la capacidad de Rafael Alberti para moverse con total comodidad en múltiples estilos y técnicas poéticas. Tras *Los hijos del drago*, todavía le quedaba sorprender a sus lectores con un último poemario, que constituye una provocación y una afirmación de su fiel vitalismo, apagado a veces, pero jamás extinto del todo. En 1989, a los ochenta y seis años, publicó *Canciones para Altair*, un conjunto de poemas de temática erótica divididos en tres secciones, en los que atribuye a la amada un carácter casi mitológico, bautizándola con el nombre de “Altair”, en referencia a la estrella más brillante de la constelación de Aquila.

La amada del libro es, de hecho, una mujer-estrella que, en la primera sección, se marcha de su constelación para emprender un viaje por el universo. Su identificación con una estrella, un objeto estelar que genera una luz radiante, ha de interpretarse como la llegada en la vida del poeta de un último amor, ardiente e inesperado, que renueva sus esperanzas, apagadas en los últimos años por la crisis que sobrevino al retorno a España⁹²: “Llega Altair, de pronto. / Toda su magnitud de estrella arde. / Desnudada de cielo resplandece” (PC IV: 846). Se trata de un amor tangible, no platónico y tampoco ausente, como la amante de *Versos sueltos de cada día* y *Los hijos del drago*. Altair es real, a pesar de su naturaleza casi mitológica: “No es una nebulosa en la noche, perdida.

⁹² En la década de los ochenta, Rafael Alberti conoció a la escritora y estudiosa de su obra María Asunción Mateo, con la que se casó en 1990.

/ Palpable es, estrella que se toca, / que atrae con su centro incandescente” (PC IV: 846). Pero a la vez, su condición celestial le confiere un carácter independiente, impredecible, situándola en un plano superior al de los terrestres. Altair va y viene a su capricho, aparece y desaparece: “Alto fuego volcado se consume, / se hunde en su llama. Y Altair, se esfuma” (PC IV: 846).

En la segunda sección se intensifica el erotismo, pues Altair llega a la Tierra y mantiene un encuentro con la voz lírica. Para C. Brian Morris, “responde a un imperativo donde colaboran el hombre como amante brioso, como poeta rejuvenecido y como artista que explora el lirismo del cuerpo” (Morris, 2003: 529). Las descripciones de los encuentros amorosos aparecen sutilmente envueltas en elegantes metáforas vinculadas a la luz y al fuego. En esta segunda sección, Altair se marcha de la Tierra tan fugazmente como había llegado, haciendo plantearse a la voz lírica si ella existió o fue solo un sueño: “¿Dónde estás, Altair, alta y perdida, / dulce tiniebla, luz desvanecida, / corona y resplandor de mis placeres? / ¿Será verdad que alguna vez ardiste, / que me amaste, gozaste, que moriste, / que aún eres mi Altair, que no lo eres?” (PC IV: 852).

Entonces, se interpone un plano mundano frente al divino o mitológico, y el poeta se dirige a su amada, aconsejándole:

No hagas caso, Altair,
de las murmuradoras, ciegas constelaciones,
calumniosas estrellas solitarias,
los errantes cometas
o las indefinidas oscuras nebulosas.
Tú a todos los apagas, Altair, con tu brillo,
temblor irresistible, capaz de derramarse,
bañando los ansiosos labios del universo.
(PC IV: 852-853).

En estos versos, las opiniones de terceros aparecen como posible causa de la huida de la amada. No se ha de olvidar que el poeta es un anciano y Altair una joven y hermosa mujer-estrella, lo cual, sin duda, daría mucho de lo que hablar. Opina Brian Morris que “los juegos sexuales que Alberti exalta en *Canciones para Altair* se mofan de esa larga tradición, fuertemente arraigada en la farsa, del viejo que se casa con una joven” (Morris, 2003: 528). En efecto, el poeta salta todos los obstáculos sociales que pueda hallar para estar junto a Altair, y en sus encuentros con ella hace gala de toda la vitalidad propia de la juventud. Apunta Emilio Miró que “*Canciones para Altair* es el

grito de un viejo, pero siempre joven, amante frente a la juventud y la belleza, contempladas y admiradas, respiradas y olidas, hondamente sentidas” (Miró, 2004: 554).

Los consejos del poeta resultan efectivos y Altair regresa en la tercera sección, habiendo superado también esos obstáculos sociales:

Vuelve Altair, después de amargos cielos
que al fin la enneblinaron.
Vuelve, volvió la ardiente estrella desprevenida,
revolcada de amor, tan devorada
que aún está aquí,
esperando volar, y aún antes de su vuelo,
pensando, imaginando, su anhelante retorno.
(PC IV: 857).

Fiel a su naturaleza de estrella, Altair se marcha, de vuelta a su constelación, pero “imaginando su anhelante retorno”. Alberti está dejando el final abierto a la esperanza. Altair se halla en un plano superior a la voz lírica, que no puede controlarla ni dominarla. Sin embargo, tiene la confianza de que regresará.

Este último poemario de Rafael Alberti supone una singularidad dentro de su obra, que tras el retorno a España se había ido ennegreciendo. Altair es una estrella refulgente porque simboliza la esperanza, la luz que disipa toda la oscuridad acumulada en el anciano poeta, el último chispazo luminoso de su vida. Así, tras dedicar toda su existencia a batallar contra las sombras, Alberti encontró una luz postrera que, con su sola presencia, las extingüía.

CONCLUSIONES

Tradicionalmente, se ha considerado a Rafael Alberti un escritor luminoso y vitalista. La luz, en efecto, constituye un punto esencial de su obra literaria, pero como opuesto a la oscuridad, que es el elemento verdaderamente predominante y del cual parte su carácter poético. En un contexto constantemente sombrío, la luz es concebida como la presencia –más o menos intensa– de la esperanza y la confirmación de ese vitalismo que siempre empujó al poeta a emerger de su propio pozo de tinieblas.

Su poética nace de la oscuridad, de un sentimiento trágico, de pérdida: el fallecimiento de su padre en 1919, y gira en torno a cuatro ejes temporales que se corresponden con las cuatro crisis de identidad más importantes que padeció a lo largo de su vida, iniciadas en 1920, 1929, 1938 y 1977. Las cuatro crisis poseen un rasgo en común: todas suponen el abandono de un lugar que, más que un lugar, es un momento de su biografía que, en la lejanía, se concibe como el Paraíso. Se trata, por tanto, de sucesivos paraísos perdidos e irrecuperables, puesto que no se corresponden con lugares geográficos, sino temporales. El único modo de retornar a ellos es por medio de la memoria, de los recuerdos. La mayor parte de la obra literaria de Alberti se centra en evocar con nostalgia estos paraísos, considerándose un desterrado de ellos. Lejos de sus paraísos, el escritor siente disiparse su identidad. Por ello, existe en Alberti un sentimiento de exilio muy anterior al exilio político de 1938: un exilio interior o íntimo que acompaña siempre a la oscuridad, el otro rasgo de su obra destacado en la presente tesis.

El origen de la oscuridad se halla en su infancia, vivida en un contexto familiar extremadamente religioso, a lo que ha de añadirse la mala experiencia sufrida como alumno del colegio jesuita San Luis Gonzaga del Puerto de Santa María. La religión es concebida muy pronto por el niño como motivo sombrío de represión de sus instintos y deseos naturales, como un elemento coartador de su libertad que lo somete a una constante vigilancia. Surge la mala conciencia, que lo tortura, y se produce en su pensamiento la inversión de los conceptos de “Paraíso” e “Infierno” manejados por el cristianismo: lo celestial es para él infernal, y aquellas fuentes de terribles pecados son las paradisíacas, para el niño. Este primer desgarrón será determinante durante toda la obra literaria, donde la religión estará siempre presente como un elemento oscuro,

familiar e incomprensible, generador de confusión, recelo y, finalmente, desprecio; pero jamás indiferencia.

El primer acontecimiento importante en su biografía tiene lugar a partir de 1917, cuando abandona junto a su familia El Puerto de Santa María para trasladarse a Madrid. En este momento comienza a ser un exiliado interior: no consigue sentirse parte de la nueva ciudad ni de la nueva vida; nace el sentimiento de nostalgia hacia su pueblo gaditano, que en su memoria cobra tintes paradisíacos y se identifica con la felicidad. Pronto, el muchacho de quince años descubre que no extraña su pueblo como lugar geográfico, sino como símbolo de su infancia, la edad de las despreocupaciones y la inocencia, que ya ha dejado atrás. Esa constatación convierte el retorno en imposible. El Puerto, o la infancia, se transforma en su primer Paraíso perdido.

En 1919 fallece su padre, con quien había mantenido una relación muy fría y distante debido, en gran parte, a sus constantes ausencias, pues trabajaba en el negocio de las bodegas y debía realizar viajes muy frecuentemente. Tras su muerte, el sentimiento de desamparo, de tristeza y de mala conciencia por no haber mantenido una relación más afectuosa con él sacude a Alberti y lo empuja a escribir su primer poema, dedicado al difunto. Es así como la muerte, el momento más oscuro de la vida, enciende su chispa literaria, que ya no abandonará.

A la muerte del padre le sobreviene un profundo malestar anímico que pronto se mezcla con una enfermedad pulmonar más grave. A partir de 1920, se interna en una profunda crisis espiritual consecuencia del miedo a su propia muerte, al confinamiento necesario para su recuperación y al desarraigo que le produce su destierro del “Paraíso”. Terrores nocturnos, pesadillas, alucinaciones y demás experiencias sombrías hacen que su carácter, antaño despreocupado y alegre, adquiera un tinte más reflexivo y, en cierto modo, más tormentoso. Dicho carácter será el caldo de cultivo para sus primeras composiciones literarias.

Superada la enfermedad y la primera crisis espiritual, en 1925 publica su primera obra poética, *Marinero en tierra*, en la que refleja, creando una particular mitología propia, su condición de exiliado interior: el mar es símbolo de la infancia y de la libertad, ese sueño irrecuperable. A continuación escribe el poemario *El alba del alhelí*, donde introduce el tema de la religión como elemento sombrío y represor en un contexto asfixiante, oscuro.

Hacia 1926 se produce una evolución en su poesía y abandona el neopopularismo predominante en sus primeras obras. Una sociedad cada vez más mecanizada y deshumanizada y la progresiva pérdida de la fe religiosa constituyen el origen de *Cal y canto*, el poemario neogongorista escrito entre 1926 y 1927 donde se produce una banalización de la mitología tradicionalmente sagrada. Por entonces, el poeta se aproxima cada vez más a la crisis que habría de resquebrajarlo definitivamente hacia 1929. Dicha crisis, la segunda de las cuatro más importantes de su vida, está motivada por su sensación de fracaso –académico, económico y sentimental–, además del vacío producido por la pérdida de la fe religiosa y de la primera juventud. El resultado es una aproximación estilística al surrealismo, coincidiendo con otros poetas españoles de su generación –Cernuda, Lorca, Prados– que también se acogen a esta vanguardia para reflejar sus demonios internos en un momento crítico de su vida.

Fruto de esta segunda crisis es el poemario *Sobre los ángeles*, considerado la obra maestra de Rafael Alberti, publicado en 1929. En él, la voz lírica es expulsada del Paraíso y debe iniciar un viaje por mundos sombríos, de niebla, cruzándose con ángeles bondadosos y malvados que representan partes de su alma. *Sobre los ángeles* culmina con el triunfo de la desesperanza.

Por la misma época, escribe simultáneamente los poemas que compondrán un libro de un tono muy distinto, pero con el mismo trasfondo argumental: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Los protagonistas de este libro son las estrellas del cine mudo, como Buster Keaton o Charles Chaplin, a los que convierte en personajes inadaptados a la nueva sociedad: seres idealistas e inocentes que resultan patéticos en un mundo en el que el amor puro y la ingenuidad ya no se conciben. Estos “tontos” también parecen haber perdido un Paraíso primigenio.

Otro poemario de esta época, *Sermones y moradas*, escrito en 1929, intensifica la oscuridad iniciada en *Sobre los ángeles*. Se trata de un nuevo viaje de la voz lírica, esta vez por un mundo subterráneo de galerías asfixiantes, plagado de visiones y experiencias tormentosas, que termina con un súbito y fugaz vislumbramiento de la esperanza.

Sobre los ángeles, *Yo era un tonto...* y *Sermones y moradas* deben interpretarse en conjunto, de modo conceptual, como distintas partes de un todo: el tránsito que emprende la voz lírica desde el destierro del Paraíso hasta esa leve esperanza hallada constituye una alegoría del proceso de la crisis espiritual del poeta.

Hay una obra de teatro escrita por la misma época y estrenada en 1931, *El hombre deshabitado*, que resulta complementaria a los mencionados poemarios y esencial a la hora de interpretarlos conceptualmente. A la idea del destierro del Paraíso une la omnipresencia de un Dios cruel, causante de la desdicha del Hombre y de su condena al Infierno. La entrada del Hombre en el Averno, accesible a través de una alcantarilla, parece conectar con el inicio de *Sermones y moradas* y sus mundos oscuros y subterráneos.

Hacia 1930, halla una escapatoria de la crisis existencial que lo sacude: el compromiso con la causa comunista y republicana, que comienza a fortalecerse en España. En la defensa de estos ideales encuentra, durante unos años, su lugar en el mundo, su identidad. Escribe *Con los zapatos puestos tengo que morir*, un poemario de tránsito entre su anterior etapa y la nueva: la social y política. En él, todavía se puede detectar el estilo de *Sermones y moradas*, pero la principal diferencia es que el poeta deja de mirar dentro de sí mismo y enfoca su interés hacia fuera, hacia el mundo y la sociedad.

Dicho compromiso social y político se extiende también a su producción teatral: en 1931 estrena *Fermín Galán*, cuyo protagonista es el célebre héroe republicano de Jaca, que sacrifica su vida por la causa, simbolizada ésta con la luz. Una de las escenas resulta especialmente provocadora, por presentar una Virgen que pide una bayoneta y se declara del lado de los republicanos.

Se trata de una excepción, puesto que, en esta etapa de poesía social y política, su anticlericalismo se ve acentuado. En la poesía escrita durante la II República, ofrece una visión satírica de la Iglesia y de sus representantes, a los que vincula con la derecha más tradicional. En la compuesta durante la Guerra Civil, retrata a las autoridades eclesiásticas como los verdaderos culpables y asesinos, vestidos de hipocresía. Todo ello se refleja, principalmente, en *El poeta en la calle*.

De un momento a otro es una obra de teatro escrita durante la Guerra Civil que se complementa con un poemario homónimo de la misma época. El protagonista es un álter ego de Alberti: un joven de familia conservadora y religiosa que recibe el alumbramiento ideológico y emerge de su oscuridad al adquirir un compromiso político.

En 1938, cuando la guerra está prácticamente perdida para los republicanos, Alberti debe exiliarse a París, donde escribe *Vida bilingüe de un español refugiado en Francia*, poemario en el que refleja la sensación de desconcierto inicial ante su recién

comenzado exilio, junto al creciente desarraigo, acentuado por la insolidaridad de las autoridades francesas con los refugiados republicanos. En 1939 abandona Francia para trasladarse a Argentina, que contempla esperanzado como un posible Paraíso luminoso que disipe las tinieblas de la España franquista, un lugar donde poder comenzar una nueva vida.

Sin embargo, al llegar al Río de la Plata despierta el sentimiento feroz de nostalgia por la patria perdida, que animaliza en la figura de un toro malherido, atrapado en la oscuridad del régimen de Franco, en el poemario *Entre el clavel y la espada* (1939). En este libro, tiene muy presente su compromiso político, que presenta como parte de sí mismo. Comienza a superar la desorientación inicial y a asumir su condición de exiliado, cayendo así en la melancolía que constituye el inicio de su tercera gran crisis existencial, la que empieza con el exilio de España. Dicha crisis supone, de nuevo, una pérdida de identidad y la idealización de un nuevo paraíso del que se siente desterrado: la España previa al franquismo; otra vez, un lugar más temporal que espacial.

La crisis, el desarraigo del exilio, se desarrolla más plenamente en los poemas que componen *Pleamar* (1942-1944), el libro que identifica al mar del Río de la Plata con el de Cádiz y lo erige como elemento conector con su infancia: la marea le devuelve momentos y personas que habitan en el pasado.

En la etapa de exilio, la oscuridad y la luz continúan jugando un papel primordial en la poética albertiana: la primera se identifica con las tinieblas de la España franquista y la segunda con el alumbramiento de la esperanza que llega desde fuera, desde los opositores al régimen franquista. Esta oposición entre oscuridad y luz se aprecia especialmente en dos libros de tono muy distinto: *Signos del día* (1945-1963) y *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953). En la segunda, Alberti crea un álter ego poético: Juan Panadero, que en poemas más populares describe su condición de exiliado y denuncia el abandono de España por parte de las potencias democráticas europeas tras el fin de la II Guerra Mundial.

Ante la imposibilidad de regresar a un pasado con tintes paradisíacos, el poeta sólo puede recurrir, para evadirse de un exilio en el que prevalece la melancolía, a la memoria, donde todo lo perdido no ha muerto. En *Retornos de lo vivo lejano* (1945-1956), las imágenes del pasado se le presentan súbitamente a partir de elementos cotidianos vinculados con una mayor o menor intensidad. Incluso cuando intenta

centrarse en el presente y cantar a los hermosos bosques de Uruguay, en *Poemas de Punta del Este* (1948-1956), dichos bosques acaban convirtiéndose en aquellos españoles que perdió. Inconscientemente, va reconstruyendo la España añorada en el continente americano, mientras continúa idealizando la ciudad de Madrid –en la época previa al franquismo-, donde pasó su juventud, y Cádiz, donde transcurrió su infancia. El culmen de dicha idealización se registra en *Ora marítima* (1953), el poemario que escribe como homenaje al trimilenario de la fundación de Cádiz, donde evoca una época gloriosa entremezclada de mitología. La evasión por medio de los recuerdos, la reconstrucción imaginaria de España en América y la reafirmación de sus raíces son tres respuestas a esta crisis de exilio que lo invade, en la que ve disipada su identidad.

Y esta identidad se va evaporando a medida que pasan los años en el exilio rioplatense y España cada vez resulta un recuerdo más lejano. La tristeza se vuelve más profunda y se mezcla con una cierta desesperanza en *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) y *Abierto a todas horas* (1960-1963). En la primera, ocurre algo similar a lo que pasaba en *Poemas de Punta del Este*: los paisajes americanos que en principio parecen los destinatarios de sus versos acaban convirtiéndose en aquellos otros españoles perdidos con el exilio.

En 1963, Alberti abandona el Río de la Plata y se traslada a Italia, a Roma, para pasar períodos vacacionales en el Anticoli Corrado, un pueblo del Valle del Aniene. De estas estancias surgen las *Canciones del alto valle del Aniene* (1967-1971), poemario en el que España se concibe ya como un recuerdo demasiado lejano, inalcanzable. El poeta parece haber superado para entonces su crisis, resignándose a su condición de exiliado y buscando la belleza en los nuevos paisajes, aunque sin olvidar jamás los de antaño.

Pero el fin de la dictadura franquista se acerca y ha de recuperar a su viejo héroe poético, Juan Panadero, para componer las *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1979), iniciadas en el exilio italiano y continuadas en España, a donde regresó en 1977. A la tristeza apagada de *Canciones del alto valle del Aniene* se opone, entonces, la renovada vitalidad de las *Nuevas coplas de Juan Panadero*, en las que la ilusión regresa a iluminar al anciano poeta.

Simultáneamente, en aquellos últimos años de exilio también volvió la mirada, más allá de sus propios sentimientos y recuerdos, al panorama internacional, en los poemarios *Desprecio y maravilla* y *Fustigada luz* (1972-1978), donde se reafirma en su compromiso con la Historia y, una vez más, despliega el consabido contraste entre la

oscuridad de la violencia y la injusticia mundiales y la luz, procedente de luchadores e intelectuales. La obra de arte es considerada una fuente de alumbramiento.

Pero su regreso a España no supone, como había esperado durante cuarenta años de exilio, la vuelta al Paraíso. Superada la emoción inicial del retorno, en 1979 comienza a escribir *Versos sueltos de cada día*, una recopilación de anotaciones cotidianas en las que, inmerso en una vida frenética plagada de actos públicos, refleja su frustración ante el hecho de que España ya no sea el país que conservaba en su memoria, y la consiguiente tristeza y soledad que lleva aparejada. Se precipita así en una crisis terrible, la última importante de su vida, que supone la constatación de la pérdida definitiva del Paraíso, por tratarse no de un lugar físico, sino de un tiempo irrecuperable, alcanzable solo a través de la memoria. Queda así confirmada la presencia inalterable del exilio interior asociado a su persona: el hecho de no poderse sentir parte jamás de ningún sitio, condenado a extrañar sucesivos paraísos perdidos que, en realidad, son el mismo: el pasado ido.

La misma desilusión es palpable en *Los hijos del drago y otros poemas* (1986), poemario en el que el pasado se impone sobre el presente y lo coloniza, haciendo al poeta vivir abstraído en épocas de antaño. Surge en este libro una reflexión sobre el paso del tiempo y la conciencia de la cercanía de la muerte, que tiñe de oscuridad algunos poemas.

Todavía publica en 1989 un último libro, *Canciones para Altair*, que supone un nuevo y último arranque de vitalidad en el poeta de ochenta y seis años. La súbita llegada de un postrer amor, al que caracteriza en el personaje de Altair, la mujer-estrella, lo empujan a escribir este poemario de corte erótico, en el que la luz de Altair alumbra las tinieblas de esa última gran crisis que las cuatro que sacudieron al poeta y que, paradójicamente, constituyen los ejes centrales de su obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE RAFAEL ALBERTI

- (1970), *Prosas encontradas. 1924-1942*, Robert Marrast (ed.), Madrid: Ayuso.
- (1978), “Rafael Alberti (autorretrato con parecido)”, en Rafael Alberti, *El poeta en la calle (Obra civil)*, con un poema de Pablo Neruda, Aitana Alberti (ed.), Madrid: Aguilar, p. 10.
- (1988), *Obra completa. Poesía. Tomos I, II y III*, Luis García Montero (ed.), Madrid: Aguilar.
- (1998), *Correspondencia a José María de Cossío. Auto de fe, otros hallazgos inéditos*, Madrid: Pre-Textos.
- (2003), *Poesía. Tomos I, II y III*, Jaime Siles, Robert Marrast, José María Ballcells (ed.), Barcelona: Seix Barral.
- (2003), *Prosa. Tomos I y II*, Robert Marrast (ed.), Barcelona: Seix Barral.
- (2003), *Teatro. Tomos I y II*, Eladio Mateos (ed.), Barcelona: Seix Barral.
- (2007), “Poemas inéditos de Rafael Alberti”, en *Babelia*, disponible en http://elpais.com/diario/2007/12/08/babelia/1197074353_850215.html (consultado el 1/12/2014).

ESTUDIOS SOBRE RAFAEL ALBERTI

Argente del Castillo Ocaña, Concha

- (1986), *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (2003), “Pleamar (1942-1944)”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 277-293.

Azorín (1984), “Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 35-37.

Balcells, José María (2003), “De un momento a otro (poesía e historia)”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 187-209.

Bayo, Manuel (1974), *Sobre Alberti*, Madrid: CVS.

Beardsley, Theodore S. (1973), “El sacramento desautorizado: El Hombre Deshabitado y los autos sacramentales de Calderón”, en *Studia Iberica*, Munich, pp. 93-103.

Bellver, Catherine G. (1984), *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca: Publicaciones del Colegio de España.

Bergamín, José (1974), “El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti”, en Bayo, Manuel, *Sobre Alberti*, Madrid: CVS, pp. 129-132.

- Cano Ballesta, Juan (1984), “La poesía revolucionaria. Rafael Alberti (1929-1933)”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 219-231.
- Caudet, Francisco (2004), “La estética del compromiso”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 225-233.
- Celma, María Pilar (2004), “Y es que el mundo es un álbum de postales (a propósito de *Cal y canto*)”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 137-146.
- Clementeli, Elena (2004), “Rafael Alberti: el poeta marinero siguiendo su camino en tierra”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 497-506.
- Connell, George W. (1984), “Los elementos autobiográficos en *Sobre los ángeles*”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 155-179.
- Correa, Gustavo (1984), “El simbolismo del mar en *Marinero en tierra*”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, pp. 111-117.
- Corredor-Matheos, José (1980), “Prólogo”, en *Canto de siempre* de Rafael Alberti, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 7-35.
- Debicki, Andrew P. (1984), “El ‘correlativo objetivo’ en la poesía de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 119-151.
- Dennis, Nigel (2003), “*Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (En torno a la gramática del exilio)”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 265-276.
- Díaz de Castro, Francisco
- (2003), *Cal y canto, emblema del 27*, Madrid: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Madrid.
 - (2004), “Entre Italia y España: *Fustigada luz*”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 525-538.
- Díaz de Guereño, Juan Manuel (2003), “*Sobre los ángeles*: del poeta al que se llevaban mil demonios”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 91-109.
- Díez de Revenga, Francisco Javier
- (1988), *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona: Anthropos.
 - (2003), “El diario de un poeta: en torno a *Versos sueltos de cada día* de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 507-515.
 - (2004), “Rafael Alberti: *Marinero en tierra*, de la vanguardia a la lírica tradicional”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 71-82.

- Díez Fernández, José Ignacio (2004), “Escatología y pasión excremental en ‘El burro explosivo’ (de *El poeta en la calle*)”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 277-294.
- Fogo Vila, Joan Carles (2009), *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, El Puerto de Santa María: Ediciones de la Fundación Rafael Alberti.
- García Montero, Luis
- (1988), “La poesía de Rafael Alberti”, en *Obra completa. Poesía 1920-1938* de Rafael Alberti, Madrid: Aguilar, pp. XXXI-CXXXIII.
 - (2003), “La conciencia y la identidad. *Baladas y canciones* de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 353-367.
- García-Posada, Miguel (1999), *Acelerado sueño*, Madrid: Espasa Calpe, p. 133.
- González Briz, María de los Ángeles (2004), “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 393-412.
- González Lanuza, Eduardo (1963), “Homenaje a Rafael Alberti”, en *Sur*, 281, p. 50, Buenos Aires.
- González Muela, Joaquín (1952). “¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles*?”. *Ínsula*, n. 80.
- Grillo, Rosa María (2004), “Los pinares perdidos del Uruguay”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 413-429.
- Gullón, Ricardo (1984). “Alegrías y sombras de Rafael Alberti (primer momento)”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 65-74.
- Harris, Derek (2003), “*Sermones y moradas*, una evaluación”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 111-122.
- Jiménez Gómez, Hilario (2003), “*Abierto a todas horas*: Rafael en el otoño de su vida”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 389-422.
- Jiménez Millán, Antonio (2003), “*El poeta en la calle* (1931-1937), de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 211-231.
- Juliá, Santos (2004), “Rafael Alberti: un intelectual en política”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 203-223.
- López de Aviada, José Manuel (2004), “*Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, o el mundo al revés”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 363-378.
- Mainer, José Carlos (2003), “Rafael Alberti, después de 1939: La construcción del poeta popular”, en VV. AA., *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su*

- siglo, Madrid-Sevilla: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Marrast, Robert (1990), “Rafael Alberti en la primera época de su vida y su poesía”, en *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí* de Rafael Alberti, Madrid: Castalia, pp. 7-50.
- Mateo, María Asunción (1990), “Prólogo”, en *Rafael Alberti. Antología comentada*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- May, Barbara Dale (1978), *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Berne (Switzerland): Peter Lang.
- Miró, Emilio (2004), “Un itinerario amoroso: de Marinero en tierra a *Canciones para Altair*”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I)*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 539-554.
- Mora, Francisco Javier (2000), “Rafael Alberti, ese extranjero”, en *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, tomo I, Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona: GEXEL, pp. 551-559.
- Morelli, Gabriele (2003), “Alberti y su cancionero italiano del alto valle del Aniene”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 473-484.
- Morris, C. Brian
- (1984), “Las imágenes claves de *Sobre los ángeles*”, En *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 171-179.
 - (2003), “Las rosas rojas encendidas: *Canciones para Altair*”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 525-537.
 - (2004), “Rafael Alberti y el peso del ayer”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo II)*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 145-157.
- Palacios Fernández, Emilio (2004), “*El alba del alhelí* (1925-1926): paisajes con figuras”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I)*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 83-101.
- Paraíso, Isabel (2003), “*Retornos de lo vivo lejano*. Elegía, sublimación y mito”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 321-334.
- Pérez, Carlos Alberto (1984), “Rafael Alberti: sobre los tontos”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 205-217.
- Peri Rossi, Cristina (2004), “Punta del Este y el Puerto de Santa María”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I)*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 379-385.
- Proll, Eric (1944). “The surrealist element in Rafael Alberti”. En *Bulletin of Spanish Studies*, XXI, p. 70-82. Glasgow: University of Glasgow.
- Román, Isabel (2003), “*Fustigada luz* y los retornos de Alberti”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 485-505.

- Rubio, Fanny (1988), “El teatro terrible de Alberti”, en *El País*, disponible en http://elpais.com/diario/1988/10/18/cultura/593132402_850215.html (consultado el 20/7/2015).
- Rubio, Fanny (2006), “Rafael Alberti desde *Versos sueltos de cada día*”, en *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos*, Diego Martínez Torrón (ed.), Vizcaya: Reichenberger.
- Salinas, Pedro (1988), “Imagen primera de Rafael Alberti”, en *Obras completas. Poesía 1939-1963*, Luis García Montero (ed.), Madrid: Aguilar, pp. 3-4.
- Salinas de Marichal, Solita
- (1984), “Los paraísos perdidos de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 53-74.
 - (2004), *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Santonja, Gonzalo (2003), “Noticias, notas y variantes”, en *Poesía I* de Rafael Alberti, Barcelona: Seix Barral, pp. 655-796.
- Siles, Jaime (2004), “Itinerario poético del segundo Alberti: de Bécquer a Lope, o del surrealismo a la revolución”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I)*, Gonzalo Santonja (ed.), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 109-136.
- Torres Nebrera, Gregorio
- (1992), “Introducción”, en Alberti, Rafael, *De un momento a otro. El Adefesio*, Madrid: Cátedra, pp. 11-132.
 - (2003), “Entre el clavel y la espada: los varios registros poéticos de Rafael Alberti en la primera poesía de exilio”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 233-263.
 - (2007), “Introducción”, en Alberti, Rafael, *Noche de guerra en el Museo del Prado y El hombre deshabitado*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 9-109.
 - (2012), *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, Madrid: Ediciones Xorki.
- Vivanco, Luis Felipe (1984), “Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid: Taurus, pp. 181-204.
- Zardoya, Concha
- (1974), *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, tomo III, Madrid: Gredos.
 - (1984), “La técnica metafórica albertiana”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, pp. 75-110.
 - (1987), *Poética de Juan Panadero*, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán.
 - (1990), “Poesía y exilio de Alberti”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 485-486, pp. 167, 172, 173, Madrid.
- Zuleta, Emilia de (1971), *Cinco poetas españoles*, Madrid: Gredos.

OTRA BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bodini, Vittorio (1971). *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, André (2009), *Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Visor.
- Cernuda, Luis
- (2002), *Prosa I*, Derek Harris (ed.), Madrid: Siruela.
 - (2005), *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid: Siruela.
- Felipe, León (2004), *Poesías completas*, ed. José Paulino, Madrid: Visor.
- Geist, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona: Guadarrama.
- Harris, Derek (1987), “¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia”, en *Litoral* 174-175-176, pp. 190-206.
- León, María Teresa (1998), *Memoria de la melancolía*, Gregorio Torres Nebrera (ed.), Madrid: Castalia.
- Liberman, Arnoldo (1993), “Rememoración del exilio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, p. 548, Madrid.
- Mayoral, Marina (1977), *Análisis de textos. Poesía y prosa españolas*, Madrid: Gredos.
- Nadeau, Maurice (1975), *Historia del surrealismo*, trad. de Juan Ramón Capella, Barcelona: Ariel.
- Tuñón de Lara, Manuel (1982), *Historia de España. La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, Barcelona: Labor.
- Varios (2014). *BMC Infectious Diseases*. Disponible en <http://www.biomedcentral.com/bmcinfectdis/> (consultado el 1/12/2014).
- Vázquez, María Ángeles (2005). “Las vanguardias en nuestras revistas, 11. Revistas ultraístas españolas I: *Ultra*”. En *Rinconete*. Disponible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_05/20052005_01.htm (consultado el 1/12/2014).

